

**ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**

ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΜΕΣΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΝΕΑ ΜΕΣΑ ΚΑΙ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΑ**



**Η ΔΙΑΦΥΛΗ ΣΧΕΣΗ ΣΤΟ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟ ΣΥΓΚΕΙΜΕΝΟ ΤΟΥ ΦΙΛΜ
ΝΟΥΑΡ**



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Παναγιώτα Ευσταθίου

Αθήνα, Μάιος 2018

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή

Διονύσιος Καββαθάς, Επίκουρος Καθηγητής (Επιβλέπων)

Μαρία Κακαβούλια, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Γιάννης Σκαρπέλος, Αναπληρωτής Καθηγητής

Copyright © Π. Ευσταθίου, 2018

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία αποσκοπεί σε μια πολυπρισματική θέαση του φαινομένου φιλμ νουάρ (Film Noir). Θα εξεταστούν οι συνθήκες που συντέλεσαν στη γέννηση αυτού του «είδους» ταινιών, πως το φιλμ νουάρ σχετίζεται με την ψυχανάλυση, ποια είναι η φιλοσοφία πίσω από τον όρο φιλμ νουάρ και κυρίως πως παρουσιάζονται τα δύο φύλα με ενδεικτικά-χαρακτηριστικά παραδείγματα από συγκεκριμένες ταινίες.

Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος προέκυψε από την αγάπη που τρέφω για τον κλασικό αμερικανικό κινηματογράφο, όπως επίσης και για την ψυχανάλυση. Προσπάθησα να εντάξω το ψυχαναλυτικό στοιχείο μέσα από την μιντιακή σκοπιά και συγκεκριμένα από το μέσο του κινηματογράφου. Ο κινηματογράφος ως μέσο κατασκευάζει μια πραγματικότητα, η οποία χαράζεται στο ασυνείδητό μας, διαφεύγοντας της αντίληψής μας, κατά τον Κίτλερ. Άραγε εμείς ζούμε σύμφωνα με τα πρότυπα του κινηματογράφου ή συμβαίνει το αντίστροφο;

Λέξεις κλειδιά: φιλμ νουάρ, φύλο, ψυχανάλυση, Κίτλερ,

Somewhere in between the soft lies of cinema and the harsh truths of reality, there exists an element of realism in film noir.

Carl Richardson

The purpose of this MA thesis is to examine the stereotypes regarding the relationships of the two genders and the impact of psychoanalysis and philosophy in the social context of film noir movies produced in the decades of 1940 and 1950 in USA. In particular, through the examination of specific movies, I will focus on environment under which this kind of film was born and the factors that contributed to its formation.

Particularly my aim is to combine the cinema as a medium through the theory of Friedrich Kittler, which is about media philosophy with psychoanalytic traits. The Cinema constructs a reality which is unintentionally drawn on our unconscious. So, my basic question is whether we really live our lives according to cinema stereotypes or cinema is that one that seeks some standards in our everyday life.

Keywords: film noir, gender, psychoanalysis, Kittler

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη	2
Φιλμ νουάρ και περιρρέουσα ατμόσφαιρα των δεκαετιών 1940-1950	5
Η γυναίκα στο φιλμ νουάρ	8
Επιρροές και χαρακτηριστικά του φιλμ νουάρ.....	16
Ο κινηματογράφος μέσα από την οπτική της ψυχανάλυσης και της θεωρίας των Μέσων	28
Το κοινωνικό πλαίσιο: η οικογένεια.....	32
Η φιλοσοφία του φιλμ νουάρ.....	40
Ο θάνατος του θεού και το νόημα του φιλμ νουάρ	43
Ταινίες πρότυπα φιλμ νουάρ.....	47
The Postman always rings twice 1946	47
Out of the Past 1947	48
They live by night 1949	51
Night and the City 1950	52
The Killers 1946	54
Sunset Boulevard 1950.....	61
Συμπεράσματα	65
Πηγές-Βιβλιογραφία	68

Φιλμ νουάρ και περιρρέουσα ατμόσφαιρα των δεκαετιών 1940-1950

Η εμφάνιση του φιλμ νουάρ, συμπίπτει με την άνοδο και την πτώση των εθνικών ιδεολογιών που συνοδεύουν την περίοδο του Β' παγκοσμίου Πολέμου. Μπορεί να υποστηριχθεί ότι η ιδεολογία της εθνικής ενότητας που ήταν χαρακτηριστική της πολεμικής περιόδου, κατέληξε να παραπαίει και να αποσυντίθεται χάνοντας την αξιοπιστία της με τη λήξη του πολέμου. Σε συνάρτηση με μια καταρρέουσα οικονομία, με την απειλή των υψηλών τιμών και την κορύφωση της ανεργίας γενικότερο κλίμα απογοήτευσης οξύνθηκε βαθύτερα. Πολλοί ήταν εκείνοι που επέστρεψαν σπίτι μετά τον πόλεμο, αναζητώντας τις αξίες για τις οποίες πολέμησαν για να υπερασπιστούν. Δεν αναγνώριζαν πλέον ως σπίτι, έναν τόπο γεμάτο από νέα και παράξενα κοινωνικά έθιμα, στον οποίο ο ιστός της προπολεμικής κοινωνίας είχε καταρριφθεί από μαζικές κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές αλλαγές. (Bordwell & Thompson, 2011, σ. 233-235)

Μέσα σε όλα αυτά, ένα νέο είδος ταινίας αναδύεται, το φιλμ νουάρ ή αλλιώς η «μαύρη ταινία», η οποία αποτύπωσε καλύτερα από οποιοδήποτε άλλο είδος την ατμόσφαιρα της εποχής εκείνης και τον ψυχισμό των ανθρώπων που βίωσαν το ανεξίτηλο τραύμα του πολέμου. Αυτή η διάβρωση των προσδοκιών και των αξιών βρίσκει την έκφραση της στο φιλμ νουάρ, μέσα από μια σειρά πολύπλοκων μεταλλαγών. (Wheeler, 2009 σ. 9)

Στο φιλμ νουάρ τα επαχθή γεγονότα της οικονομικής ζωής μετασχηματίζονται σε αντίστοιχες διαθέσεις και συναισθήματα. Έτσι τα συναισθήματα της απώλειας και αλλοτρίωσης που εκφράζονται από τους χαρακτήρες του φιλμ νουάρ μπορούν να θεωρηθούν ως το προϊόν τόσο της μετά τον πόλεμο γενικότερης κατάθλιψης όσο και της αναδιοργάνωσης της αμερικανικής οικονομίας. Με το αυξανόμενο μέγεθος των εταιρειών, την αύξηση των μονοπωλίων και την ταχεία εξάλειψη των μικρών επιχειρήσεων, έγινε όλο και πιο δύσκολο ακόμη και η μικροαστική τάξη να συνεχίσει να πιστεύει σε ορισμένους κυρίαρχους μύθους. Πρωταρχικό μέλημα μεταξύ αυτών ήταν η πραγματοποίηση του ονείρου ισότητας στην αγορά εργασίας και του δικαιώματος κάθε ανθρώπου να μπορεί να είναι αφεντικό του εαυτού του. Όλο και

περισσότεροι μικροί επιχειρηματίες όμως εξαναγκάστηκαν να «ξεφορτωθούν» το εργατικό τους δυναμικό και να εργαστούν για τις μεγάλες επιχειρήσεις, αντί να δουλεύουν «για τον εαυτό τους». Αυτός είναι ο παράγοντας που σε εξαναγκάζει να εργαστείς σύμφωνα με τους στόχους και τους σκοπούς που χαράζει κάποιος άλλος, ορίζοντας κατ' επέκταση και τη δική σου ζωή σε μεγάλο βαθμό. Το γεγονός αυτό, εξηγεί ακραιφνώς τα συναισθήματα αλλοτριώσης και αδυναμίας που διαχέονται στο φιλμ νουάρ. (Naremore, 1998, σ. 9-13)

Για παράδειγμα, στο κλασικό νουάρ *Double Indemnity* (1944) δεν είναι τυχαίο που ο Walter Neff επιδιώκει να ξεφύγει από την μονότονη ρουτίνα της δουλειάς του στην ασφαλιστική εταιρεία. Η υπόθεση με την θανάσιμα γοητευτική Phyllis Dietrichson, αποτελεί το εισιτήριο απόδρασής του από τον βούρκο της απογοητευτικής ρουτίνας και της αλλοτριωμένης ύπαρξής του. Επίσης, δεν είναι τυχαίο ότι ο Neff, όταν πηγαίνει στο γραφείο του, για να κάνει την τελική εξομολόγηση του, έρχεται αντιμέτωπος με το γεγονός ότι ποτέ δεν μπόρεσε να αγοράσει ιατρική ασφάλιση από την εταιρεία παρότι έχει εργαστεί όλη του τη ζωή σε αυτήν εξαιτίας της «προβληματικής» του καρδιάς. Το αίσθημα της απώλειας σε έναν κόσμο εταιρικών αξιών (που εκπροσωπούνται σε διαφορετικές ταινίες από τις μεγάλες επιχειρήσεις, την αστυνομία, τον όγλο κλπ.), που δεν δείχνουν καμία ευαισθησία ούτε και σεβασμό απέναντι στις ανθρώπινες ανάγκες και επιθυμίες, είναι έντονα αισθητό στο φιλμ νουάρ. (Kaplan, 1998, σ. 89-99)

Το φιλμ νουάρ κατάφερε να φτάσει σήμερα στα χέρια μας μετά από τόσες δεκαετίες χωρίς να απωλέσει την αίγλη και τη γοητεία του πάνω στην ανθρώπινη αισθητική. Ξεχωρίζει τόσο από την υλική οπτική (ασπρόμαυρο) όσο και από το περιεχόμενό του (ιστορία του εγκλήματος). Μπορεί κανείς να το χαρακτηρίσει περίεργο, περίπλοκο και διαφορετικό εξαιτίας της άρρηκτης σύνδεσής του με τον γερμανικό εξπρεσιονισμό και την ψυχανάλυση. Επίσης, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως είναι αδύνατον να μην το λατρεύει ο θεατής κι αυτό ίσως γιατί είναι το μόνο από τα πλησιέστερα άλλα είδη π.χ. αστυνομικά, δράματα κ.α. που έχει τόσο ισχυρή επιρροή και λειτουργεί ταυτόχρονα ως ρήξη συσπείρωσης όσο και ως σημείο αποκλεισμού. Για να γίνει πιο σαφές, το φιλμ νουάρ εξασφαλίζει το θρίαμβο των ευρωπαϊών καλλιτεχνών και ενώ χρησιμοποιεί Αμερικανούς ηθοποιούς ταυτόχρονα ασκεί δεινή κριτική στον απρόσωπο καπιταλισμό τους. Επιπλέον, παρατείνει την ανάγνωση των ντετέκτιβ-αστυνομικών μυθιστορημάτων που αποτελούν βασική πηγή

έμπνευσης, για πολλές φιλμ νουάρ ταινίες (π.χ.*The Killers-Hemingway*).

Είναι χαρακτηριστική η δήλωση του Μαρκ Βέρνιτ για το φιλμ νουάρ, ότι «οι Αμερικανοί το έκαναν πραγματικότητα και στη συνέχεια οι Γάλλοι το εφηύραν». «Σε γενικές γραμμές, το φιλμ νουάρ είναι σαν μια Harley-Davidson: ξέρεις αμέσως τι είναι, γιατί είναι το αντικείμενο σήμα κατατεθέν μιας ηπείρου, μιας ιστορίας και ενός πολιτισμού ή πιο συγκεκριμένα της εκπροσώπησής τους για τους μη ντόπιους. Έτσι και το φιλμ νουάρ είναι το ορόσημο εκείνης της εποχής». (Corjec, 1993, σ. 4)

Η προσφορά των γυναικών στο φιλμ νουάρ, ως σεξουαλικών αντικειμένων καταρρέει πιθανότατα στις περισσότερες από αυτές τις ταινίες, επειδή οι γυναίκες δεν μπορούν να κατακτηθούν. Ο Walter Neff, στην ταινία *Double Indemnity* (1944) συνοψίζει τη θέση πολλών από τους άνδρες-πρωταγωνιστές των ταινιών όταν καταλήγει: «Δεν πήρα τη γυναίκα και δεν πήρα τα χρήματα». Η ίδια δήλωση θα ήταν αληθινή για τους άντρες της *Scarlet* (1949), *Live By Night* (1949), *Sunset Boulevard* (1950), *Η Κυρία από τη Σαγκάη* (1949) και το *Gun Crazy* (1949).



Η γυναίκα στο φιλμ νουάρ

Δύο είναι οι κεντρικές απεικονίσεις του γυναικείου φύλου στο φιλμ νουάρ:

1. η ισχυρή μοιραία γυναίκα που λειτουργεί καταστροφικά για τον πρωταγωνιστή αλλά και για τον εαυτό της και
2. η ήρεμη και ηθική σύζυγος ή φίλη που ορίζεται από την οικογένεια και το σπίτι.

Εξετάζοντας τη ροή και το περιεχόμενο του φιλμ νουάρ, εντοπίζουμε κάποια χαρακτηριστικά που παράγουν μια συγκεκριμένη εικόνα για τις γυναίκες και αφήνουν κάπως διαφορούμενες ιδεολογικές επιδράσεις.

- Η ερευνητική δομή της αφήγησης που χρησιμοποιεί συνήθως το Voice over ή το flashback ή συνδυάζει και τα δύο, συμβάλλει στην εξέλιξη της δράσης και στη λύση του μυστηρίου.
- Ο πολλαπλασιασμός των σημείων θέασης και των απόψεων δημιουργεί σύγχυση και στιγματίζει ως ασταθή προσωπικότητα την ηρωίδα.
- Το εκφραστικό οπτικό στυλ με έντονο «καδράρισμα» σε διάφορα σημεία του σώματος της γυναίκας, που εκθειάζει την έντονη σεξουαλικότητα της. (Kaplan, 1998, σ. 47-69)

Η ερευνητική αφηγηματική δομή προϋποθέτει την ύπαρξη του ήρωα, ο οποίος αναζητά την αλήθεια πίσω από κάποιο γεγονός που είτε έχει ήδη πραγματοποιηθεί ή πρόκειται άμεσα να ολοκληρωθεί. Ο κόσμος της δράσης δηλαδή τα τοπία, η εικονογραφία και η βία, καθορίζονται από την αντρική παρουσία. Η ερευνητική δομή λοιπόν, ως ένα ιδιαίτερα συνεπές χαρακτηριστικό του φιλμ νουάρ, καταφεύγει στην συνεχή χρήση του flash back (αναδρομή στο παρελθόν) για να βοηθήσει τον θεατή να κατανοήσει την πλοκή του μυστηρίου και να συγκεντρώσει τα κομμάτια του παζλ που λείπουν. Η έρευνα δεν χρειάζεται απαραίτητα να διεξαχθεί στο αστυνομικό τμήμα ή από τον ιδιωτικό ντεντέκτιβ αλλά πολύ συχνά παίρνει την μορφή ομολογίας σε άλλο πρόσωπο (*Out of the past*, *Double Indemnity*) ή στον ίδιο τον εαυτό ή στο κοινό (*The Postman always rings twice*, *Sunset Boulevard*). (Kaplan, 1998, σ. 47-69)

“Όταν πεθάνει κάποιος, τότε ο κόσμος αρχίζει να του φέρεται προσεκτικά. Με βγάλανε έξω, σαν ψόφια φάλαινα. Και βάλθηκαν να ερευνούν το πτώμα μου, για την αναφορά τους. Ο τόπος είχε γεμίσει αστυνομικούς, ρεπόρτερ, γείτονες, περαστικούς. Σαν

το χαμό που γίνεται με τα νέα σουπερμάρκετ στο Λος Άντζελες”. (Απόσπασμα από την ταινία *Sunset Boulevard*)

Οι «γυναίκες αράχνες» είναι εκείνες που συνήθως εργάζονται στο εγκληματικό περιβάλλον του υποκόσμου και της νύχτας. Έχουμε για παράδειγμα τραγουδίστριες σε νυχτερινά μαγαζιά, ερωμένες επί πληρωμή, μοιραίες γυναίκες, ανελέητες κυνηγούς «χρυσού» γαμπρού, που παντρεύονται συνήθως και δολοφονούν τους πλούσιους μεσήλικες άντρες τους (*The Postman always rings twice*) κ.α. Από την άλλη πλευρά υπάρχει, η αγνή και καλή γυναίκα, η μετέπειτα καλή σύζυγος και μητέρα, η «πιστή Πηνελόπη» που περιμένει καρτερικά τον γυρισμό του ήρωα (*Out of The Past, They live by night*), που υποφέρει και καταλήγει να είναι θύμα του αντρικού εγκλήματος. Το καλό κορίτσι συνήθως, αποτελεί την αχίλλειο πτέρνα του πρωταγωνιστή και το αντικείμενο προστασίας του (*Out of the past – Robert Mitchum*). “Τελικά η τύχη είναι...σαν την αγάπη. Αργείς να τη βρεις. Μετά διαρκεί για πάντα”. (*Out of the past*).

Η γυναίκα αποτελεί το αντικείμενο έρευνας του άντρα. Στο φιλμ νουάρ ξετυλίγονται τα μυστικά της γυναικείας σεξουαλικότητας και της ανδρικής επιθυμίας σε μοτίβα υποταγής και κυριαρχίας. Ακόμα κι οι ερωτήσεις της αστυνομίας και του ντεντέκτιβ που συναντάμε συχνά, διαφέρουν ανάλογα με το φύλο στο οποίο απευθύνονται. Για παράδειγμα, στον άντρα οι ερωτήσεις αφορούν την ψυχολογική του κατάσταση ενώ στην γυναίκα τον συναισθηματικό της κόσμο.

Από τη μια οπτική λοιπόν, η εικόνα της γυναίκας παράγεται από την αντρική έρευνα και την ηθική κρίση ενώ από την άλλη ως αποτέλεσμα στις καταπιεστικής μπουρζουαζικής οικογένειας. Η γυναίκα στο φιλμ νουάρ είναι ο μοχλός που κινεί τη δράση εντός του ανδροκρατούμενου κόσμου. Δεν ορίζεται πια μόνο μέσα από τον θεσμό της οικογένειας αλλά κυρίως από τη φιλοδοξία και την σεξουαλικότητά της (*Beyond the forest, The Killers, Sunset Boulevard* κλπ.). Το σύνθημα της εποχής για τη γυναίκα στις ερωτήσεις οικονομικής επιβίωσης είναι «ή δουλεύεις ή ζεις με άντρα που θα σε συντηρεί» όπως στο *The Lady from Shanghai* και *The Postman Always Rings Twice*, όπου η ηρωίδα παντρεύεται έναν ευκατάστατο μεσήλικα για να τις παρέχει τις ανέσεις που επιθυμεί. (Kaplan, 1998, σ. 47-69)

Παράλληλα, το φιλμ νουάρ τονίζει την προσπάθεια σεξουαλικής αντικειμενοποίησης των γυναικών. Αυτό μπορεί να το διακρίνει κανείς από το γεγονός ότι η γυναίκα παρουσιάζεται να εργάζεται σε νυχτερινά και εγκληματικά

περιβάλλονται (μπαρ) και όχι σε «πρωϊνά» επαγγέλματα ή ως εργάτρια σε εργοστάσια. Το μήνυμα εδώ ίσως είναι ότι η γυναίκα, που είναι ανεξάρτητη και συνδέεται με τη νύχτα, είναι επικίνδυνα ανεξέλεγκτη. Επιπλέον, στο φιλμ νουάρ, η σεξουαλικότητα και τα χρήματα έρχονται σε ρήξη, γεννώντας την εξής αντίφαση: για την μπουρζουαζική ηθικότητα, η γυναικεία σεξουαλικότητα είναι αποδεκτή όταν σφραγίζεται με γάμο και αποσκοπεί στη δημιουργία οικογένειας. Σε διαφορετική περίπτωση, όταν η σεξουαλικότητα βυθίζεται στην απόλαυση και στην εκτόνωση στιγματίζεται ως ανήθικη και είναι κατακριτέα. (Harvey, 2012, σ. 36)

Αξίζει να σημειωθεί, πως αν και δεν παρουσιάζονται σε όλα τα φιλμ νουάρ γυναίκες αράχνες (*Gaslight, They live by night, Notorious, Brief Encounter*), ωστόσο αυτό συμβαίνει στην πλειοψηφία του είδους. Στο φιλμ νουάρ, ο άντρας πρωταγωνιστής είναι αποξενωμένος από το περιβάλλον και από τις αρχές του και ένας από τους κύριους παράγοντες πίσω από αυτή την απομόνωση είναι το γεγονός ότι η θνητή γυναίκα γνωρίζει πως να διαχειριστεί την δική της σεξουαλικότητα. Κατά συνέπεια, η συμπεριφορά της δείχνει ότι είναι ανεξάρτητη από την πατριαρχική τάξη. Ως αποτέλεσμα, κατά τη ροή του έργου η θνητή γυναίκα πρέπει να τιμωρηθεί για την ανεξαρτησία της, συνήθως με το θάνατό της, αποκαθιστώντας έτσι την ισορροπία του πατριαρχικού συστήματος. Στην ταινία *The Postman always rings twice*, η Κόρα (Λάνα Τέρνερ) που ήταν η ηθική αυτουργός της δολοφονίας του συζύγου της με τη βοήθεια του φυσικού αυτουργού και εραστή της Φρανκ, στο τέλος πεθαίνει σε αυτοκινητιστικό ατύχημα όπως κι ο σύζυγός της. Ο Φρανκ οδηγείται στην ηλεκτρική καρέκλα και έτσι με τον τρόπο αυτό επέρχεται η ισορροπία, αφού οι δολοφόνοι και η μοιχαλίδα τιμωρούνται προς παραδειγματισμό. (Tuska, 1984, σ. 199)

Στο φιλμ νουάρ βλέπουμε τους «αλήτες» να έλκονται από πανέμορφες γυναίκες όπως στην ταινία *Η γυναίκα από τη Σανγκάη*: “*Αν ήξερα που θα τελειώσει δεν θα άφηνα τίποτα να αρχίσει...Αν ήμουν στα λογικά μου δηλαδή. Αλλά μόλις την είδα... μόλις την είδα... Δεν ήμουν στα λογικά μου για αρκετό καιρό*”. (άλλες ταινίες *The Night and The City* και *The Postman always rings twice*), ντεντέκτιβ που προσλαμβάνονται από μοιραίες γυναίκες (*The Big Sleep*), εγκληματικές συμμορίες που στήνουν ληστείες (*They live by night*) κ.α. Οι αφηγηματικές δομές επαναλαμβάνονται στις ταινίες του είδους δηλ. συχνές αναδρομές στο παρελθόν, υποκειμενική αφήγηση συνήθως από τον άντρα πρωταγωνιστή (*Sunset Boulevard* κ.α.). (Naremore, 1998, σ. 1-2)

Αρκετοί κριτικοί χαρακτηρίζουν το φιλμ νουάρ διεστραμμένο, γιατί προσπαθεί να πλάσει μια συγκεκριμένη ατμόσφαιρα γεμάτη θυμό, απόγνωση και μηδενισμό. Όλο αυτό το αρνητικό κλίμα που δημιουργείται συμβάλλει στην ύφανση του μύθου γύρω από την αέναη γοητεία και καταστροφή της μοιραίας γυναίκας. Το φιλμ νουάρ φαίνεται σαν να σκoiνοβατεί μεταξύ λύτρωσης και κατάρας ή αλλιώς σωτηρίας και καταδίκης.

Στο φιλμ νουάρ, ο ήρωας βρίσκεται σε έναν λαβύρινθο μέσα στον οποίο προσπαθεί να φτάσει στην άκρη του νήματος και να λύσει το μυστήριο. Ο αρχικός στόχος είναι η λύση του μυστηρίου (*Kiss me Deadly*), η εύρεση εργασίας (*The Postman always rings twice*), η διάπραξη ενός εγκλήματος (*Gaslight*) κ.α. Ο δρόμος που τελικά επιλέγει ή για τον οποίο έχει επιλεγεί δεν οδηγεί στην ευτυχία. Ο λαβύρινθος είναι ένα μοτίβο που επαναλαμβάνεται συχνά στο φιλμ νουάρ. Στην περίπτωση αυτή, ο ήρωας φαίνεται σαν να επανέρχεται στο ίδιο σημείο αρκετές φορές. Για παράδειγμα, στην ταινία *The Postman Always Rings Twice*, ο κεντρικός ήρωας επιδιώκει να φύγει μακριά, επιχειρεί δύο φορές να σκοτώσει τον άντρα της ερωμένης του, με κίνδυνο να συλληφθεί και παρόλες τις κακοτοπιές που συμβαίνουν στο ζευγάρι πάντα καταλήγουν να επιστρέφουν στο καφέ που γνωρίστηκαν. Άλλωστε δεν είναι τυχαία η φράση πως «ο δολοφόνος πάντα επιστρέφει στον τόπο του εγκλήματος».

Οι περισσότερες λήψεις στο φιλμ νουάρ φαίνεται πως είναι σε δημόσιους και ανοιχτούς χώρους παρά σε κλειστούς. Για παράδειγμα, στην ταινία *They live by night* το ζευγάρι εμφανίζεται στις περισσότερες σκηνές σε εξωτερικούς χώρους, στη φύση, στο αυτοκίνητο, στους δρόμους κι όχι τόσο στο σπίτι. Το φιλμ νουάρ θέλοντας να τονίσει την ανασφάλεια χρησιμοποιεί κυρίως εξωτερικά πλάνα γιατί εκεί κορυφώνεται περισσότερο η αγωνία, σε αντίθεση με το σπίτι το οποίο θεωρείται ασφαλές καταφύγιο. Το φιλμ νουάρ εκ φύσεως απαισιόδοξο και αγωνιώδες κάνει και το σπίτι ακόμα, να φαντάζει φυλακή κι όχι φωλιά-ερμητήριο. Στην παραπάνω ταινία ο ήρωας ήταν μέλος μια συμμορίας που έκανε ληστείες και παρότι αποφάσισε να ζήσει έννομα, το εγκληματικό παρελθόν του τον στοιχειώνει και μέσα στη θαλπωρή του σπιτιού του. Εξετάζοντας το φιλμ νουάρ συνειδητοποιείς πως οι πρωταγωνιστές ζουν πάντοτε με την αίσθηση ότι κάποια σκιά τους καταδιώκει. Το χαρακτηριστικό αυτό συμβάλλει στην πιο κοφτερή απεικόνιση του φιλμ νουάρ.

Στην ταινία *In a Lonely place*, γίνεται σαφές για άλλη μια φορά ότι το σπίτι δεν αποτελεί χώρο ηρεμίας. Το σπίτι παρότι μπορεί να είναι πολυτελές και αισθητικά όμορφο, αποπνέει κάτι μη φυσιολογικό και δεν έχει καμία σχέση με το οικογενειακό

φυσιολογικό σπιτάκι που όλοι λίγο πολύ έχουμε στο μυαλό μας. Τα σπίτια λοιπόν, αποπνέουν κάτι μη φυσιολογικό όπως και εκείνοι που ζουν μέσα σε αυτά, συνήθως κακοποιοί, ασταθείς και ανολοκλήρωτοι άνθρωποι που δεν έχουν παιδιά και δημιουργούν νοσηρές σχέσεις όπως είναι η Ρίτα Χέιγουορθ στη *Gilda*, ο Μπόγκαρτ στην ταινία *In a lonely Place*, η Νόρμα στο *Sunset Boulevard*, ο Χάρι στο *Night and the City* κ.α. Στην ταινία *In a lonely place*, στον χώρο του σπιτιού αισθανόμαστε ένταση να επικρατεί, σαν την νηνεμία πριν την έκρηξη. Ο πρωταγωνιστής Μπόγκαρτ, είναι ένας οξύθυμος και βίαιος τύπος ενώ η πρωταγωνίστρια και ερωμένη του καταλήγει να πίνει υπνωτικά χάπια για να κοιμίσει τους φόβους της και να τον αντιμετωπίσει. Το σπίτι παρουσιάζεται και ως τόπος εγκλήματος στην ταινία *The Killers*, όταν δολοφονείται ο πρωταγωνιστής Μπάρτ Λανκαστερ. (Denisoff, 2004, σ. 54-55)

Στην προσπάθεια ορισμού του φιλμ νουάρ οι απόψεις δίστανται. Ωστόσο, μεταξύ άλλων το φιλμ νουάρ ξεχωρίζει σαν μια ιδιαίτερη φάση στην εξέλιξη της γκανγκστερικής ταινίας και του θρίλερ που χρήζει ιδιαίτερου ενδιαφέροντος για την κινηματογραφική φεμινιστική κριτική, διότι επιδιώκει να κάνει πιο προχωρημένα και ανατρεπτικά διαβάσματα στα κινηματογραφικά είδη του Χόλυγουντ. (Kaplan, 1998, σ. 47-69)

Στον αντίποδα του κλασικού νουάρ έρχεται το νέο νουάρ του 80' και του 90', στο οποίο βλέπουμε σκληρές γυναίκες αστυνομικούς και ντεντέκτιβ που είναι δραστήριες, σέξι και αποφασιστικές σε έναν ανδροκρατούμενο κόσμο. Στο κλασικό νουάρ ελάχιστα ήταν τα θηλυκά σε θέση ερευνητή και ανύπαρκτα στη θέση του ντεντέκτιβ. Αυτά τα επαγγέλματα εκείνες τις δεκαετίες (40' και 50') ήταν αμιγώς ανδροκρατούμενα. Ελάχιστες ήταν οι εξαιρέσεις, όπως στην ταινία *The Big Sleep* (1946), που βλέπουμε μάλλον για πρώτη φορά γυναίκα οδηγό ταξί, να φλερτάρει έντονα, αφήνοντας κάποια υπονοούμενα και να επιδεικνύει αποκάλυπτα την έντονη σεξουαλικότητά της μέσα από το διάλογο με τον ντεντέκτιβ Μάρλοου (Humphrey Bogart). (Silver, 1999, σ. 311-328)

Bogart: «Ορίστε γλύκα. Αγόρασε ένα πούρο για σένα».

Taxi Driver: «Αν με χρειαστείς ζανά πάρε με σ' αυτό το νούμερο»

Bogart: Μέρα, νύχτα?

Taxi Driver: «Νύχτα καλύτερα... τη μέρα δουλεύω.... »

Η γυναίκα λοιπόν, στο φιλμ νουάρ είναι ντυμένη με ένα πέπλο μυστηρίου, βλέμμα σκοτεινό και αέρα άκρως σεξουαλικό. Η γυναίκα αυτή υφαίνει δεξιοτεχνικά σαν την αράχνη τον ιστό, γύρω από το θήραμά της οδηγώντας το στο τέλος του. Η λεγόμενη γυναίκα αράχνη, σαγηνευτική, ανεξάρτητη και καταστροφική είναι το άλλο πρόσωπο της γυναίκας που βλέπαμε μέχρι τότε στις ταινίες, δηλαδή ευγενική, ντροπαλή, παρθένα, μητέρα, εξαρτώμενη από τον άντρα της κ.ο.κ. Το φιλμ νουάρ έρχεται να συμπληρώσει το παζλ και να αποκαλύψει τους δύο πόλους των γυναικείων αρχετύπων. Αναπαριστά τη φαντασίωση του άντρα, δηλαδή μια γυναίκα που διεκδικεί, που αφήνεται στα ένστικτά της και καθορίζεται από την σεξουαλικότητα της. Μόνο η σκοτεινή γυναίκα έχει πρόσβαση τόσο στη σεξουαλικότητά της όσο και σε εκείνη των ανδρών και όχι η παρθένα. Το φιλμ νουάρ διεισδύει μαγικά στο ασυνείδητο μας και φέρνει στην επιφάνεια τις κρυφές επιθυμίες μας, που πολλές φορές σοκάρουν.

Η γυναίκα όπως προαναφέραμε, δεν παρουσιάζεται πια άβουλη και παθητική. Πλέον η γυναίκα είναι ανεξάρτητη, εργάζεται, γνωρίζει τη σεξουαλικότητα της, είναι ενεργή, δυνατή και πνευματώδης (*The Big Sleep Laurin Bacall*). Ωστόσο αυτό δεν σημαίνει πως το φιλμ νουάρ μπορεί να θεωρηθεί προοδευτικό διότι δεν παρουσιάζει πρότυπα που αψηφούν την μοίρα τους και θριαμβεύουν, αντιθέτως πληρώνουν ακριβά το τίμημα της ελευθερίας τους. Το φιλμ νουάρ λειτουργεί σαν σήμα κινδύνου απέναντι στο γυναικείο φύλο και προειδοποιεί ότι πρέπει να επιστρέψει στην πρότερή του θέση ώστε να επανέλθει η ισορροπία. Η απελευθέρωση στο φιλμ νουάρ ταυτίζεται με την καταστροφή. Ο κοινωνικός μύθος καταριέται την σεξουαλική γυναίκα και όλα τα θύματα της και ειδικά την στιλιστική παρουσίαση της σεξουαλικής αντοχής της που ο άντρας φοβάται. Ο έρωτας στο φιλμ νουάρ ως επί τω πλείστον, δεν βρίσκει ποτέ το μονοπάτι της ευτυχίας. (Kaplan, 1998, σ. 47-69)

Η μοιραία γυναίκα αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο των ιστοριών του φιλμ νουάρ και αναπτύχθηκε σε δύο παράλληλους τύπους. Ο πρώτος είναι αυτός της γυναίκας με τα «ευτελή κίνητρα» (*The Maltese Falcon, The Killers, Double Indemnity*), η οποία χρησιμοποιεί συνειδητά τη γοητεία της, σαν όπλο, αντίστοιχο του ανδρικού πιστολιού. Ο δεύτερος είναι αυτός της γυναίκας που κουβαλάει ένα μυστηριώδες παρελθόν, μια κατάρα, ένα μυστικό ή μια παράξενη ενοχή (*Gilda, The Lady From Shanghai*). Σε κάθε περίπτωση όμως, ο παρονομαστής είναι κοινός: μια διαβολική γυναίκα με πανίσχυρα θέληγτρα, άπληστη για χρήμα και για σεξ και χωρίς ίχνος συνείδησης για τη δυστυχία που αποφέρουν οι πράξεις της. (Kaplan, 1998, σ. 47-50)

Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι ποτέ άλλοτε στην ιστορία του κινηματογράφου τα ρούχα αυτών των γυναικών δεν ήταν τόσο «θηλυκά» και τολμηρά. Μαύρα βέλα που αιχμαλωτίζουν τα βλέμματα, άσπρα και μαύρα μακριά γάντια που τονίζουν τις γραμμές του γυμνού μπράτσου, ψηλά τακούνια, στενά φορέματα με σκισίματα στο πλάι, βαθιά ντεκολτέ, κάλτσες με ραφές, είναι μερικές χαρακτηριστικές στιλιστικές επιλογές αυτών των γυναικών που τις κάνουν να δείχνουν ακαταμάχητες. Από την άλλη οπτική, οι άνδρες, για να κερδίσουν αυτές τις γυναίκες, παρανομούν, σκοτώνουν, εγκαταλείπουν τις οικογένειές τους, προδίδουν, γίνονται κυνικοί, άπληστοι, λάγνοι και τελικά υποχείρια των σατανικών τους σχεδίων, προκαλώντας έτσι την επέμβαση της μοίρας που επέρχεται ως τιμωρός και ξαναρχίζει το βιβλικό παραμύθι του Αδάμ και της Εύας.



Όπως αντιλαμβανόμαστε οι άντρες στο φιλμ νουάρ είναι οι πρωταγωνιστές-θύματα της μοιραίας γυναίκας κι αφηγούνται την ιστορία τους στο voice over όπως στην ταινία *Sunset Boulevard* (1950). Λειτουργούν σαν μοχλός που θέτει σε κίνηση την σκοτεινή και μυστήρια ιστορία στην οποία πάντοτε την πέτρα του σκανδάλου ενσαρκώνει η «γυναίκα αράχνη». Η σχέση των δύο φύλων πυρώνεται από νοσηρό πάθος που τους οδηγεί στην αμοιβαία καταστροφή. Κατά βάση οι πρωταγωνιστές του νουάρ, είναι αντί-ήρωες, λόγου χάρη άνθρωποι του υποκόσμου ή άτομα με σκοτεινό παρελθόν, ζιγκολό, εγκληματίες, ντετέκτιβ κλπ. Ακόμα και τα παντρεμένα ζευγάρια που αναπαρίστανται δεν αποτελούν φυσιολογικά πρότυπα λόγω της αλλοπρόσαλλης συμπεριφοράς τους ή της πλήξης που τους αποξενώνει κάνοντας τον γάμο να ασφυκτιεί. Για παράδειγμα στις ταινίες *Double Indemnity* και *The Lady From Shanghai* βλέπουμε τις συμβατικές αξίες της οικογενειακής ζωής να καταρρέουν. Η απιστία, η προδοσία και το ψέμα θρυμματίζουν το όνειρο ενός ευτυχισμένου γάμου. Άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα μη φυσιολογικού ζευγαριού και αντί-οικογένειας διακρίνεται στην ταινία *Sunset Boulevard* με την απουσία μιας «φυσιολογικής» οικογένειας (ο χιμπατζής υποκατάστατο παιδιού, ο πρώην σύζυγος υπηρέτης) και την αποτυχία ενός ρομαντικού έρωτα να είναι κεντρικά στοιχεία (άνδρας ζιγκολό που πληρώνεται και χάνει κάθε ευκαιρία να βρει μια επιτυχημένη ρομαντική σχέση). (Sylvia Harvey, 1978, σ. 22-23).



Επιρροές και βασικά χαρακτηριστικά του φιλμ νουάρ

Νευραλγικής σημασίας κινηματογραφικές κινήσεις γίνονται σε συγκεκριμένες ιστορικές στιγμές, λόγου χάρις εθνικού στρες και έντονης αναταραχής. Το φιλμ νουάρ προσπαθεί να εκφράσει την εποχή και τις ομοιογενείς ελπίδες, δεχόμενο διαφορετικές επιδράσεις: για παράδειγμα, ο Σοβιετικός κοινωνιολογικός ρεαλισμός απεικονίζει ρεαλιστικά θέματα κοινωνικού ενδιαφέροντος, ο ιταλικός νεορεαλισμός εισάγει στον κινηματογράφο την σκέψη για το κοινωνικό είναι και γίνεσθαι, θίγοντας διογκωμένα κοινωνικά προβλήματα και αγωνίες του απλού καθημερινού ανθρώπου και ο γερμανικός εξπρεσιονισμός ενσαρκώνει τους φόβους που θέρειυσαν λόγω του πολέμου. Στο φιλμ νουάρ ο φόβος απώλειας της σταθερότητας, της ταυτότητας και της ασφάλειας αναπαρίσταται στη στάση που κρατάει το αρσενικό απέναντι στη «γυναίκα αράχνη» και ουσιαστικά η στάση αυτή αντανακλά τα κυρίαρχα συναισθήματα του κόσμου της εποχής. Συνεπώς, όλοι οι ανωτέρω παράγοντες συνέβαλλαν στη δημιουργία του φιλμ νουάρ το οποίο διέθετε συνοχή τόσο από θεματικής όσο και από σκηνοθετικής άποψης. (Wheeler, 2009, σ. 1-6)

Το φιλμ νουάρ χαρακτηρίζεται από το αξιοσημείωτα ομοιογενές οπτικό στυλ με το οποίο εσωκλείει κι άλλα είδη όπως: μελόδραμα, μιούζικαλ και ιδιαίτερα το είδος των αστυνομικών ιστοριών (ντετέκτιβ). Αυτό το στυλ δείχνει μια ομοιογενή πολιτισμική στάση και είναι δυνατή μόνο μέσα σε μια περιορισμένη χρονική περίοδο, σε ένα συγκεκριμένο μέρος, ως απάντηση σε μια εθνική κρίση κάποιου είδους. Τα χαρακτηριστικά του στυλ φιλμ νουάρ, ωστόσο, δεν είναι «κανόνες» που πρέπει να επιβληθούν, ούτε είναι αναγκαστικά οι σημαντικότερες πτυχές κάθε ταινίας στην οποία εμφανίζονται. Αυτή η τακτική οδηγεί στην καταστολή των στοιχείων που δεν «ταιριάζουν» και στον αποκλεισμό ταινιών που έχουν ισχυρούς δεσμούς αλλά εξίσου ισχυρές διαφορές από μια συγκεκριμένη κατηγορία. Συχνά τα πιο αξιόλογα παραδείγματα αυτών των ταινιών, είναι εξαιρετικά λόγω των αποκλίσεων από τα γενικά πρότυπα αυτού του κινηματογραφικού κινήματος. Για παράδειγμα, στην κλασική φιλμ νουάρ ταινία, *They Live By Night*, το θέμα του ρομαντισμού είναι πολύ πιο ισχυρό από αυτό της γυναίκας αράχνης που αν και συνήθως έχει πρωταρχικό ρόλο στην συγκεκριμένη ταινία είναι δευτερευούσης σημασίας. Από την άλλη πλευρά, σε

μια εξίσου χαρακτηριστική ταινία, *Kiss Me Deadly*, κανείς, άνδρας ή γυναίκα, δεν απολαμβάνει οποιαδήποτε από τα υπέρμετρα οφέλη των ρομαντικών πτυχών του film noir. Μόνο οι θύτες Christina (Cloris Leachman) και Nick (ο μηχανικός) είναι συμπαθητικοί: οι υπόλοιποι είναι καταδικασμένοι μόνο από τη δική τους απληστία. Κάθε ταινία που θα εξετάσουμε έχει κάτι ξεχωριστό γι' αυτό το λόγο θα προσπαθήσουμε να προσδιορίσουμε τα κυρίαρχα οπτικά και αφηγηματικά θέματα του φιλμ νουάρ.

Η επικρατούσα απεικόνιση του κόσμου που εκφράζεται στο φιλμ νουάρ, είναι ασαφής, παρανοϊκή, κλειστοφοβική, απελπιστική, καταδικασμένη, προκαθορισμένη από το παρελθόν, χωρίς ηθική ή σαφή προσωπική ταυτότητα. Ο άνθρωπος ξεριζώθηκε ανεξήγητα από τις αξίες, τις πεποιθήσεις και τα χαρίσματα που του προσφέρουν νόημα και σταθερότητα και στο σχεδόν αποκλειστικά αστικό τοπίο του φιλμ νουάρ (σε έντονη αντίθεση με το ποιμενικό, εξιδανικευμένο, θυμόμαστε το παρελθόν) αγωνίζεται να βρει διέξοδο μέσα σε ένα λαβύρινθο όπου το σωστό και το λάθος παραμένουν ανεπίκριτα. Δεν έχει σημεία αναφοράς, ούτε ηθική βάση για να βαδίζει με σιγουριά. Οι αξίες, οι ταυτότητες, μεταβάλλονται συνεχώς και επαναπροσδιορίζονται σε κάθε γεγονός. Τίποτα πια δεν είναι σταθερό, ούτε αξιόπιστο και ειδικά η γυναίκα.

Το οπτικό στυλ μεταγγίζει αυτή τη κλειστοφοβική διάθεση μέσω της εκφραστικής χρήσης του σκοταδιού. Οι χαρακτήρες (και οι θεατές) δυσκολεύονται να προσανατολιστούν μέσα στο απειλητικό και μεταβαλλόμενο ερεβώδες περιβάλλον. Οι σιλουέτες, οι σκιές, οι καθρέφτες και οι αντανάκλασεις (γενικά πιο σκούρες από τις αντανάκλασεις) γλιστρούν μες στο λιγοστό φως, υποδηλώνοντας την έλλειψη ενότητας και ελέγχου. Η σεξουαλική, άκρως επικίνδυνη γυναίκα ζει σε αυτό το σκοτάδι και συμβολίζει τους πιο μύχιους φόβους του ήρωα σχετικά με την σεξουαλικότητα, την ανάγκη ελέγχου και τον φόβο της καταστροφής του. Άλλα οπτικά τρικ που συναντάμε συχνά στο φιλμ νουάρ, είναι οι λήψεις ανθρώπων που καθρεφτίζονται σε έναν (*Gilda*) ή περισσότερους καθρέφτες (*The Lady from Shanghai*), πλάνα με παραμόρφωση της εικόνας, περίεργες γωνίες λήψης κλπ. Από την άλλη πλευρά, η υποβλητική μουσική παίζει καθοριστικό ρόλο στην όξυνση της αγωνίας, του φόβου και της περιέργειας, όπως και οι ήχοι στο νουάρ: ψυχρές φωνές στα τηλέφωνα, τα φρένα των αυτοκινήτων στους δρόμους (*In a Lonely Place*), ο ήχος από γυναικεία τακούνια στο δρόμο ή το πεζοδρόμιο, πόρτες που τρίζουν, πυροβολισμοί κ.α. (Βαλούκος, 2004, σ. 65)

Οι χαρακτήρες και τα θέματα του αστυνομικού είδους είναι ιδανικά για το φιλμ νουάρ. Το ηθικό και φυσικό χάος εκφράζεται μέσα από το έγκλημα: οι καταδικασμένες και βασανισμένες ψυχές που μοιάζουν τραγικές φιγούρες, λιμνάζουν μέσα στο βίαιο, ασταθές περιβάλλον του υποκόσμου. Η γυναίκα γνωρίζει πως να ελίσσεται στον κόσμο των φθηνών καταδύσεων και των σκιερών θυρών. Το αντίθετο αρχέτυπο, η γυναίκα ως λυτρωτής, είναι ο φύλακας άγγελος του ήρωα που τον συμφιλιώνει με το περιβάλλον και τον εαυτό του. Κάποιες φορές, η «γυναίκα λυτρωτής» θυσιάζει τη ζωή της για τον ήρωα (*The Big Combo*), ή παραμένει η πιστή ερωμένη του (*They Live by Night, Night and The City*). Άλλες φορές φορές πάλι αντιτίθεται στον περιθωριακό κόσμο που κρατάει τον ήρωα μακριά της (*The Big Heat, On a dangerous ground, Out Of the Past*). (Naremore, 2008, σ. 25 & Lyons, 2000, σ. 10.)



Επομένως, για να αντιληφθούμε τη σημασία οποιασδήποτε εικόνας του φιλμ πρέπει να διακρίνουμε την πολύπλοκη λειτουργία των οπτικών του ιδιοτήτων (σύνθεση, γωνία, φωτισμός, μέγεθος οθόνης, κίνηση κάμερας κλπ.) και το περιεχόμενο της εικόνας (ηθοποιός, εικονογραφία κ.λπ.) όπως επίσης και την αντίθεση με τις γύρω εικόνες και το πλαίσιο της αφήγησης. Το νόημα αναπλάθεται συνεχώς γιατί επηρεάζεται από τα συνεχώς διευρυνόμενα πλαίσια, όπως οι συμβάσεις ενός συγκεκριμένου κινηματογραφικού είδους, από την ιστορικότητα της στιγμής, τον τόπο και τον χρόνο που δημιουργείται η ταινία. Παρ' όλα αυτά, το φιλμ νουάρ έχει μια σταθερά συνιστώσα, η οποία είναι το εντυπωσιακά συνεπές στυλ του. Έτσι γίνεται

δυνατός ο εντοπισμός των επαναλαμβανόμενων οπτικών μοτίβων και η γενική εμβέλειά τους, που στιγματίζουν έπειτα το φιλμ νουάρ σαν κινηματογραφικό είδος. (Luhr, 2012, σ. 50-72)

Οι παρακάτω απεικονίσεις συνθέτουν όλα αυτά τα οπτικά μοτίβα, αλλά το σταθερό νόημα δεν είναι απαραίτητα και το πλήρες νόημα κάποιας εικόνας. Αυτό μπορεί να συμβεί γιατί συνειδητά ή ασυνείδητα μια σύμβαση μπορεί να χρησιμοποιηθεί ενάντια στη συνηθισμένη σημασία της για εκφραστικό αποτέλεσμα, όπως για παράδειγμα στη *Laura* (1944). Η δύναμη που υποκινεί τον δολοφόνο αποδίδεται οπτικά στο υπέροχο πορτρέτο της Laura και αποκαλύπτεται ως προϊόν των νευρώσεων των ανδρών γύρω της, όχι της εξουσίας που ασκεί.



Η Norma Desmond στην ταινία *Sunset Boulevard* είναι η πιο στυλιζαρισμένη «αράχνη» σε όλο το φιλμ νουάρ, καθώς υφαίνει έναν ιστό γύρω από το θύμα της και τελικά το καταστρέφει. Μέσα στο τεράστιο σπίτι της που θυμίζει μαυσωλείο, ελέγχει απόλυτα την κίνηση της κάμερας και είναι συνεχώς στο κεντρικό πλαίσιο. Αυτό το πολυτελές και «στοιχειωμένο» από την παρουσία της σπίτι, αποτελεί την τρομακτική παγίδα που συντηρεί το μύθο της. Στο σπίτι της δηλαδή είναι το απόλυτο κέντρο της προσοχής, όπου νιώθει υπαρκτή, στον έξω κόσμο όμως, είναι μια ξεχασμένη παλιά ντίβα του βωβού κινηματογράφου. Αυτή η αντίφαση μεταξύ πραγματικότητας και μύθου την οδηγεί τελικά στην τρέλα. (Kaplan, 1998, σ. 52-54)

Η Gloria Swanson ως Norma Desmond στην ταινία *Sunset Boulevard*, υπογραμμίζει την διεστραμμένη, αποσυντεθειμένη πλευρά της σεξουαλικότητας του

φιλμ νουάρ με τα χέρια της να θυμίζουν άκρα αράχνης, το βλέμμα ψυχοπαθούς ατόμου, τα σκούρα γυαλιά και ο παράξενος τρόπος που κρατάει το τσιγάρο.

Η ανάδειξη της πλήρους σημασίας κάθε εικόνας είναι μια περίπλοκη και πολυδιάστατη διαδικασία, αλλά μπορούμε να εντοπίσουμε μερικά μοτίβα των οποίων η σημασία αρχίζει από κοινή προέλευση. Για παράδειγμα, η πηγή και η λειτουργία της δύναμης της σεξουαλικής γυναίκας, όπως κι ο κίνδυνος για τον αρσενικό χαρακτήρα εκφράζεται οπτικά τόσο στη σύνθεση της εικόνας όσο και στο οπτικό στυλ. Η εικονογραφία είναι ρητά σεξουαλική και συχνά ρητά βίαιη: μακριά μαλλιά (ξανθό ή μαύρο), μακιγιάζ, θηλυκά ρούχα και κοσμήματα. Τα τσιγάρα με τα σχήματα καπνού που αναδύονται ίσως υπαινίσσονται ψήγματα



σκοτεινού και ανήθικου αισθήματος. Η εικονογραφία της βίας (κυρίως όπλα) είναι ένα ειδικό σύμβολο (όπως ίσως το τσιγάρο) της «αφύσικης» φαλλικής εξουσίας της.

Το τσιγάρο είναι το πανταχού παρόν αξεσουάρ των γυναικών του φιλμ νουάρ αφού συμβολίζει την χειραφέτησή τους. Οι νουάρ διάλογοι είναι πιπεράτοι, εύστροφοι και οι ατάκες των προσώπων εκτονώνονται σαν βέλη που εμφωλεύουν και δεύτερη ερμηνεία. «Υπάρχει κανένας τρόπος να νικήσουμε?» η Τζέιν Γκρίρ ρωτάει τον Ρόμπερτ Μίτσαμ στην ταινία *Out of the Past*, «Υπάρχει ένας τρόπος να χάνεις πιο αργά...» απαντάει εκείνος. (Naremore, 1998, σ. 1-2).

Η *femme fatale* (μοιραία γυναίκα) χαρακτηρίζεται από κομψότητα, σαγήνη και μακριά, όμορφα πόδια: η Cora (Lana Turner) (βλ. παραπάνω) στο *The Postman Always Rings Twice* (1946) με μια αισθησιακή λήψη των γυμνών ποδιών, μια κατευθυνόμενη ματιά (η λήψη ξεκινάει από το κραγιόν στο πάτωμα και αποκαλύπτει τα κομψά γυμνά

της πόδια, μετά καδράρει το πρόσωπο του ήρωα για να δείξει την αντίδραση θαυμασμού στη γυναικεία θέα και γυρίζει με πλάνο ολόκληρου του σώματος της) που αποκαλύπτει σταδιακά το «σώμα» του πειρασμού που θα παρασύρει τον ήρωα στην καταστροφή. Αντί ο πρωταγωνιστής να προσέχει το χάμπουργκερ που ψήνεται, ατενίζει μουνδιασμένος τη «γυναίκα αράχνη». Το χάμπουργκερ που καίγεται, είναι σαν να προμηνύει ότι η καρδιά του που πήρε φωτιά μόλις την είδε, θα καταστραφεί στην πορεία από εκείνη.

«Η εμφάνιση των γυναικών στο φιλμ νουάρ προσδίδει έναν πρωτόγνωρο εξωπραγματικό αισθησιασμό» αναφέρει χαρακτηριστικά ο Κόλιν Μακάρθουρ. Αυτό προέρχεται κυρίως από τα πρόσωπα των γυναικών που αποπνέουν έντονο ερωτισμό. Το μακιγιάζ και το κούρεμα συμβάλλει στη συγκέντρωση της προσοχής του θεατή στα χείλη και στα μαλλιά που συνδέονται έντονα με τον ερωτισμό. Τα μαλλιά σαν κύματα γύρω από το λαιμό (Λορίν Μπακόλ *The Big Sleep*, Τζέϊν Γκρίφ *Out of the Past*), το χλωμό πρόσωπο, τα έντονα βαμμένα χείλη, το αισθησιακό και ταυτόχρονα προσεγμένο ντύσιμο (ακριβά υφάσματα, γούνες) με τα ανάλογα αξεσουάρ αναδεικνύουν αβίαστα την άγρια φύση του θηλυκού.

Οι άντρες εν αντιθέσει με τις γυναίκες εμφανίζονται απεριποίητοι και πιο χαλαροί στο ντύσιμό τους. Συνήθως, εμφανίζονται αξύριστοι, σκληροτράχηλοι, φορούν κοστούμια με χαλαρωμένες γραβάτες και χαμηλά καπέλα (*Kiss me deadly, In a lonely place, Out of the Past*). Αυτή η έλλειψη φροντίδας για την εξωτερική τους εμφάνιση, ίσως υποδεικνύει και τις ισχύουσες τότε κοινωνικές συμβάσεις δηλαδή ότι αυτοί οι άντρες είναι ελεύθεροι και δεν είναι παντρεμένοι. (Denisoff, 2004, σ. 56-57)

Παρατηρώντας λοιπόν, τον τρόπο που παρουσιάζονται στο φιλμ νουάρ οι γυναίκες, μπορεί επιφανειακά να θεωρηθεί, ότι οι περισσότεροι άνδρες θεατές είναι ευχαριστημένοι ή τουλάχιστον εφησυχασμένοι με τον τρόπο που οι ίδιοι προβάλλονται. Αποτελεί πραγματικά μυστήριο πόσο λίγοι άνδρες έχουν αντιταχθεί κατά τη διάρκεια των δεκαετιών στα στερεότυπα με τα οποία έχουν απεικονιστεί. Αυτή η ράθυμη στάση μπορεί να οφείλεται σε μια «συλλογική αμαρτία», που μάλλον απορρέει από την υποτακτική ευχαρίστηση που αποκομίζουν από την επιδίωξη μείωσης των ανεξάρτητων γυναικών και την ενίσχυση των πατριαρχικών αξιών. Ωστόσο, η πατριαρχία είναι ένα δίκικο μαχαίρι, διότι για τους άνδρες, ορίζει ότι πρέπει να «υποκρίνονται όταν αγαπούν» ώστε να μην καταφεύγουν σε συναισθηματισμούς και να βαδίζουν πάντοτε με στόχο την επιτυχία. (Tuska, 1984, σ. 215)

Η διατήρηση των γυναικών στην πρότερη θέση τους σημαίνει για τους άνδρες ότι και αυτοί πρέπει να παραμείνουν στη θέση τους: πρέπει να παλέψουν μόνοι τους, να μην εκδηλώνουν τα συναισθήματά τους και πάνω από όλα, πρέπει να αναζητήσουν το νόημα της ζωής στη δράση κι όχι στον στοχασμό. Οφείλουν να είναι κύριοι του εαυτού τους και να κρατούν τις περισσότερες πνευματικές, καλλιτεχνικές ή συναισθηματικές διακυμάνσεις σταθερά υπό έλεγχο. Ο σκοπός τους στη ζωή είναι να εργάζονται, να παρέχουν, να προστατεύουν και να υπηρετούν χωρίς να αμφισβητούν τη διατήρηση του τρόπου ζωής που προτάσσει ο πολιτισμός και η κυβέρνησή τους. Επιπλέον, οι άντρες όπως και οι γυναίκες οφείλουν να είναι εγκρατείς και να μην παρασύρονται σε κοινωνικά απαράδεκτες παρορμήσεις και εμμονές. Κάτι τέτοιο βλέπουμε πως ανατρέπεται στην περίπτωση του Humphrey Bogart στην ταινία *In a lonely place*. Ο πρωταγωνιστής εκεί είναι ένας νευρικός, οξύθυμος και βίαιος τύπος, ο οποίος είναι παρορμητικός και αδύναμος να ελέγξει το ξέσπασμα των συναισθημάτων του.

Το πιο τραγικό όμως από όλα για τον άντρα, είναι το γεγονός ότι ξοδεύει όλη του τη ζωή χωρίς ποτέ να βιώσει βαθιά συναισθηματική σχέση με τη γυναίκα που αγαπά. Αυτό το καταπιεσμένο, σκληρό στερεότυπο για τον άντρα δεν τον αφήνει ποτέ να εκφράσει τον εαυτό του, να αφεθεί και να εξερευνήσει την ψυχή της γυναίκας που αγαπά (*Out of the Past, The Postman always rings twice*). Από την άλλη πλευρά, η γυναίκα συναντά τείχος όταν προσπαθεί να ανοίξει την καρδιά αυτού του άντρα που περιορίζεται σε έναν ρόλο ζωής, χωρίς ζωή, δημιουργία και φιλοξενία για τις όλες τις εκδηλώσεις του ψυχισμού του (*They live by Night*). Επομένως, στον κόσμο του φιλμ νουάρ, δεν υπάρχουν εναλλακτικά πρότυπα ζωής για τους άνδρες από ό,τι υπάρχουν για τις γυναίκες. (Tuska, 1984, σ. 215)

Η δύναμη της μοιραίας γυναίκας, εκφράζεται στο οπτικό ύφος από την κυριαρχία της στη σύνθεση, στη γωνία λήψης, στην κίνηση της κάμερας και στο φωτισμό. Η παρουσία της γυναίκας αράχνης ελέγχει ταυτόχρονα, την κίνηση της κάμερας, το βλέμμα του ήρωα και του κοινού. Στην ταινία *Double Indemnity* (1944), τα πόδια της Phyllis κυριαρχούν στο οπτικό πεδίο του Walter και στη δική μας μνήμη, καθώς η κάμερα ακολουθεί την κάθοδο της στις σκάλες, πλαισιώνοντας μόνο τα τακούνια, την αλυσίδα με το όνομά της και τις μεταξωτές της κάλτσες. Το φόρεμα ή η έλλειψή του (πρώτα εμφανίζεται τυλιγμένη σε μια πετσέτα) ορίζει ακόμα περισσότερο τη θηλυκότητα.

Αντίθετα, η κάμερα είναι στατική στην περίπτωση που έχουμε το καλό και αγνό πρότυπο γυναίκας ή του παθητικού άνδρα. Η στατικότητα της κάμερας υποδηλώνει την αδυναμία αυτών των χαρακτήρων να κινητοποιήσουν τη σύνθεση της κάμερας και να καθορίσουν την εξέλιξη της δράσης. Άλλη μια φορά δηλαδή επιβεβαιώνεται η απαισιόδοξη οπτική του φιλμ νουάρ ότι ο άνθρωπος είναι έρμαιο της μοίρας του και είναι αδύναμος να την καθορίσει.

Από την άλλη πλευρά, η *femme fatale* [μοιραία γυναίκα] επηρεάζει την κίνηση της κάμερας και συχνά φυλακίζεται συμβολικά από τη σύνθεση, καθώς ο έλεγχός της ασκείται και εκφράζεται οπτικά: μερικές φορές χαρούμενα στην προστασία ενός εραστή (*The Big Sleep*), συχνά νεκρό (*Murder My Sweet*, *Gun Crazy*, *Kiss Me Deadly*, *Double Indemnity*), μερικές φορές συμβολικά κατέληγε ανίσχυρη (*Sunset Boulevard*). Η απόλυτη αναγκαιότητα ελέγχου της μοιραίας γυναίκας, διαπιστώνεται στην επίδειξη της επικίνδυνης εξουσίας και των τρομακτικών αποτελεσμάτων της, που αναπόφευκτα φέρνουν την καταστροφή της. Επομένως, στο φιλμ νουάρ όταν κάποιος χαρακτήρας επαναστατεί και αντιστέκεται στη δύναμη της μοίρας, τιμωρείται.

Συχνά, η αρχική παράβαση της επικίνδυνης γυναίκας του φιλμ νουάρ είναι η φιλοδοξία που εκφράζεται μεταφορικά στην ελευθερία της κίνησης και στην οπτική κυριαρχία. Αυτή η φιλοδοξία ελευθερίας είναι ακατάλληλη για την γυναίκα εκείνη την εποχή και πρέπει να περιοριστεί. Η γυναίκα παρουσιάζεται να θέλει να είναι ο ιδιοκτήτης του δικού της nightclub, όχι η σύζυγος του ιδιοκτήτη (*Night and the City*). Θέλει να είναι μια σταρ, όχι ένας απλός υπήκοος (*Sunset Boulevard*). Θέλει τα χρήματα του ασφαλισμένου συζύγου της, όχι την άνετη, μεσαία τάξη (*Double Indemnity*). Θέλει το μεγάλο όνειρο και καταλήγει να καταστρέψει τον κόσμο (*Kiss Me Deadly*). Θέλει την ανεξαρτησία και ξεκινά μια αλυσίδα δολοφονιών (*Laura*). Θέλει χρήματα και καταλήγει να καταστρέψει τον εαυτό της και τον άνθρωπο που την αγαπά (*Gun Crazy*, *The Killers*). Επιθυμεί την ελευθερία από μια καταπιεστική σχέση και υποδαυλίζει γεγονότα που οδηγούν σε δολοφονία (*The Big Combo*, *The Postman Always Rings Twice*, *Beyond the forest*). Διαφορετικά η επιθυμία της για ελευθερία, πλούτο ή ανεξαρτησία ενεργοποιεί τις δυνάμεις που απειλούν τον ήρωα (*Kiss me deadly*, *Double Indemnity*, *Gun Crazy*, *Night and the City*, *The Maltese Falcon*, *The Postman always rings twice*).

Για την γυναίκα αράχνη, η ανεξαρτησία είναι ο απώτερος σκοπός της, αλλά η φύση της είναι θεμελιωδώς και αναπόφευκτα σεξουαλική στον κινηματογράφο. Ο συνδυασμός επιθετικότητας και αισθησιασμού σε μια επικίνδυνη γυναίκα είναι η κεντρική εμμονή του φιλμ νουάρ. Στην ουσία όμως, ο παραπάνω συνδυασμός αντιπροσωπεύει τη σεξουαλικότητα του ίδιου του ανθρώπου.

Επιπρόσθετα, η ανεξαρτησία που αναζητούν οι γυναίκες στο φιλμ νουάρ παρουσιάζεται συχνά οπτικά ως αυτοσχεδιασμένος ναρκισσισμός: η γυναίκα ατενίζει την αντανάκλαση της στον καθρέφτη, αγνοώντας τον άνθρωπο που θα χρησιμοποιήσει για να επιτύχει τους στόχους της (*Sunset Boulevard*, *Gilda*). Η προσήλωση στο είδωλό της, την απορροφά τόσο που δεν προσέχει κανέναν γύρω της κι αυτή είναι η προφανής αφηγηματική παράβαση της Norma Desmond, της οποίας οι εικόνες αντανακλώνται και κυριαρχούν σε ολόκληρο το αρχοντικό της στην ταινία *Sunset Boulevard*. Η Νόρμα προσλαμβάνει τον Joe Gillis για να δουλέψει το σενάριό της, που πιστεύει πως θα κάνει ηχηρή την επιστροφή της και συνεχίζει να επιμένει να συμμετέχει αυτός στη ζωή της αντί να ενδιαφέρεται για τη δική του. Ονειρεύεται ότι είναι το κατοικίδιο ζώο της (ο χιμπατζής της) και στην πραγματικότητα γίνεται θύμα της. Ο Joe βρίσκει μια αποδεκτή ερωμένη στη Betty, μια νεαρή γυναίκα και συνάδελφό του. Μαζί της ονειρεύεται την καριέρα του και είναι ικανοποιημένος που βρίσκεται πίσω από την κάμερα. Όμως, η ιδιοτέλεια πάνω από την αφοσίωση στον άνθρωπο είναι συχνά η αρχική αμαρτία του. (Kaplan, 1998, σ. 56-57)

Μια άλλη πιθανή έννοια των πολλών στιγμιότυπων που κοιτάζεται η γυναίκα στον καθρέφτη στο φιλμ νουάρ είναι να υποδεικνύει τη διπλή φύση της, έτσι ώστε να μπορεί να διαφεύγει της αντίληψης μας. Αυτό το μοτίβο συμβάλλει στη σκοτεινή σύγχυση του *film noir*: τίποτα και κανείς δεν είναι αυτό που φαίνεται. Κατά κάποιο τρόπο το φιλμ νουάρ μας καλεί να σκαλίσουμε την επιφάνεια και να δούμε πίσω από τις μάσκες την ψυχροσύνη του εκάστοτε ατόμου. Ακόμη, οι συνθέσεις στις οποίες οι αντανάκλασεις είναι ισχυρότερες από την πραγματική γυναίκα συμβάλλουν στη δημιουργία της απειλητικής διάθεσης και του φόβου. Αυτό συμβαίνει ειδικά όταν το είδωλο στο καθρέφτη εμφανίζεται σε περιέργες, δυσάρεστες γωνίες. (Kaplan, 1998, σ. 58-59)

Το αντίθετο θηλυκό αρχέτυπο που θέλει τη γυναίκα ως λυτρωτή, βρίσκεται επίσης στο φιλμ νουάρ όπως προαναφέραμε και αποτελεί μέρος της πρωταρχικής σχέσης με τη φύση ή το παρελθόν, που φανερώνει ασφάλεια και ισορροπία. Ο ρόλος

της εξισορροπεί τον ήρωα που αισθάνεται αποξενωμένος και χαμένος και τον επαναφέρει στον σταθερό κόσμο των ηθικών αξιών και της ασφάλειας. Η γυναίκα αυτή είναι στοργική, τρυφερή, δείχνει αγάπη, κατανόηση (ή τουλάχιστον συγχώρεση), ζητά ελάχιστα σε αντάλλαγμα (απλώς να επιστρέφει σε αυτήν. (*Out of The Past*) και είναι γενικά οπτικά παθητική και στατική. Συχνά, για να προσφέρει αυτή την εναλλακτική λύση στο τοπίο του εφιάλτη του φιλμ νουάρ, αυτή καθαυτή δεν πρέπει να αποτελεί μέρος της. Για το λόγο αυτό η γυναίκα λυτρωτής δεν εμφανίζεται σε ερεβώδες και τρομακτικό σκηνικό. Αντίθετα, η αγνή γυναίκα συνδέεται με το φως, το ποιμενικό περιβάλλον, τους ανοιχτούς φωτεινούς χώρους και αποτελεί την τελευταία ελπίδα του ήρωα για μια φυσιολογική ζωή. (Kaplan, 1998, σ. 59-61)

Οι ταινίες *They live by night* και *On a dangerous ground* (που σκηνοθέτησε ο Nicholas Ray, 1949 και 1951) χαρακτηρίζονται από το σκούρο ρομαντικό στοιχείο που συνυπάρχει με το κυνικό. Στην πρώτη ταινία, οι νέοι εραστές είναι καταδικασμένοι αλλά η ελπίδα να ζήσουν την αγάπη τους μακριά από ό,τι τους καταδιώκει, λυτρώνει και τους δύο. Το άδοξο τέλος της αγάπης αυτής όμως, επικρίνει τον κόσμο που δεν θα τους αφήσει να ζήσουν ευτυχισμένοι. Οι πιο ευτυχισμένες τους στιγμές είναι σε εξωτερικό φωτεινό περιβάλλον δίπλα στη φύση μακριά από τον διεφθαρμένο σκοτεινό κόσμο, στον οποίο δε μπορούν να έχουν θέση. Συχνά αυτό είναι ένα εξιδανικευμένο όνειρο του παρελθόντος και υπάρχει μόνο στη μνήμη, αλλά μερικές φορές αυτή η εξιδανίκευση υπάρχει ως πραγματική εναλλακτική λύση.



Η ταινία *Out of the Past* αποτελεί ένα από τα καλύτερα παραδείγματα του τελευταίου τύπου: μια γυναίκα (Ann) είναι σταθερά ριζωμένη στο ποιμενικό περιβάλλον, στατική, αδιάφορη και μάλλον θαμπή προσωπικότητα, ενώ η άλλη (Kathie) είναι συναρπαστική, εγκληματική, πολύ δραστήρια και σέξι. Σε αυτή την ταινία, η έλλειψη ενθουσιασμού που προσφέρει η ήρεμη κι ασφαλής γυναίκα έρχεται σε ρήξη με την αισθησιακή, παθιασμένη παρουσία της γυναίκας αράχνης, που κάνει την καταστροφή του ντετέκτιβ αναπόφευκτη. Η Kathie (γυναίκα αράχνη) εμφανίζεται έξω από την ομίχλη, αργά το απόγευμα σε μια μικρή πόλη του Μεξικού, περπατώντας προς το μέρος του ντετέκτιβ ήρωα (Robert Mitchum), ενώ εκείνος κάθεται σε ένα μπαρ, περιμένοντας αυτή τη γυναίκα, της οποίας η εικόνα έχει ήδη δημιουργηθεί στο μυαλό του, ύστερα από την περιγραφή που έδωσε ο άνθρωπος που είχε πυροβολήσει και ο οποίος ζήτησε από τον πρωταγωνιστή (Robert Mitchum), να την αναζητήσει και να την επιστρέψει πίσω σε αυτόν με κάθε κόστος. Αργότερα φαίνεται πως ο ήρωας μας γίνεται έρμαιο στα δίκτυα αυτής της γυναίκας.



Η ανεξάρτητη, δραστήρια γυναίκα συνιστά συχνά το κεντρικό στοιχείο του φιλμ νουάρ που επηρέασε κι άλλα είδη. Κάθε γυναίκα χαρακτηρίζεται σεξουαλικά ως επιθετική και επικίνδυνη από τη σύνθεση της εικόνας και από τα αποτελέσματα των ενεργειών της. Στο *Beyond the Forest* η «αφύσικη» φιλοδοξία της Rosa είναι αρκετά ισχυρή ώστε να προκαλέσει την αυτοκαταστροφή της.

Όπως προαναφέραμε, το φιλμ νουάρ περιέχει δύο ακραίες εκδοχές των θηλυκών αρχέτυπων: α) τη θανάσιμη γητεύτρα και β) την αναζωογονητική γυναίκα λυτρωτή. Ο συνδυασμός αισθησιασμού και φιλοδοξίας που χαρακτηρίζει τη γητεύτρα γυναίκα είναι το μεθυστικό άρωμα της. Η προσπάθεια του ήρωα να ελέγξει την ατίθαση φύση της και να κυριαρχήσει αποβαίνει κάθε φορά καταστροφική. Η γυναίκα αυτή δεν εξημερώνεται, ούτε γαληνεύει από την αγάπη για τον ήρωα. Πράγματι, η δύναμή της ενισχύεται από τη γενική παθητικότητα και ανικανότητα του ήρωα, γεγονός που την καθιστά θανάσιμη απειλή γι' αυτόν. Ακόμη πιο σημαντική είναι η μορφή με την οποία

εκφράζεται η δύναμη της «αράχνης»: το οπτικό στυλ δίνει αυτήν την ελευθερία κινήσεων με τη δεσπόζουσα θέση και την αισθησιακή οπτική υφή, με την οποία εντυπώνεται αναπόφευκτα στη μνήμη μας. Η έντονη παρουσία της σε όλη την ταινία κάνει το κοινό να λησμονεί την τελική καταστροφή της. Για παράδειγμα, στην ταινία *The lady from Shanghai*, βλέπουμε την Έλσα (Ρίτα Χέιγουορθ), να αποτελεί την πέτρα του σκανδάλου ανάμεσα σε δύο άντρες, τους οποίους χειρίζεται σαν μαριονέτες. Ο άντρας της ανίκανος να την ικανοποιήσει, λόγω της αναπηρίας του γίνεται έρμαιο της σεξουαλικότητάς της και ο εραστής μεθυσμένος από την γοητεία της φτάνει κοντά στον θάνατο. Τελικά η Έλσα παγιδεύεται στον ιστό της και τιμωρείται. Ωστόσο, η τελική σκηνή της τιμωρίας της, φαίνεται ασήμαντη συγκριτικά με την θελκτική παρουσία της σε όλο το έργο. (Ursini & Mainon, 2009, σ. 145)

Η τάση του λαϊκού πολιτισμού να δημιουργεί αφηγήσεις στις οποίες οι αντρικοί φόβοι εκφράζονται σε σεξουαλικά επιθετικές γυναίκες που πρέπει να «δαμαστούν» δεν περιορίζονται στις δεκαετίες '40 και '50, αλλά υφίστανται και σήμερα σε βαθμό που μπορεί να συμβάλει στην ξαφνική δημοτικότητα αυτών των ταινιών στις πανεπιστημιακές σχολές, στην τηλεόραση κ.λ.π. Παρά την επαναστατική ιδεολογική τους λειτουργία σε ένα αυστηρά αφηγηματικό επίπεδο, μια πληρέστερη εξήγηση για το σημερινό έκδηλο ενδιαφέρον προς το φιλμ νουάρ, πρέπει να αναγνωρίσει το μοναδικό αισθησιακό του οπτικό στυλ μέσα από το οποίο οι γυναίκες δεν υπήρξαν ποτέ άλλοτε τόσο θανατηφόρα σέξι, συναρπαστικές και δυνατές. (Kaplan, 1983, σ. 61-63)



Ο κινηματογράφος μέσα από την οπτική της ψυχανάλυσης και της θεωρίας των Μέσων

Το φιλμ νουάρ πραγματώνει τη φαντασίωση του άνδρα για τη γυναίκα και διαμορφώνεται σύμφωνα με αυτήν. Η γυναίκα αποτελεί το αντικείμενο του πόθου τόσο για τους ήρωες στην οθόνη όσο και για τον θεατή γι' αυτό άλλωστε και δημιουργεί ένταση στο κοίταγμα κι από τις δύο μεριές της οθόνης. Για παράδειγμα, το επινόημα του "show girl" επιτρέπει στα δύο κοιτάγματα να ενώνονται τεχνικά, χωρίς καμία φαινομενική διακοπή της διήγησης. Μια γυναίκα δίνει μια παράσταση εντός της αφήγησης. Η ματιά του θεατή και η ματιά των αντρών ηρώων στην ταινία συνδυάζονται επιδέξια χωρίς να σπάσει η αφηγηματική αληθοφάνεια. Με παρόμοιο τρόπο, τα συμβατικά κοντινά πλάνα των ποδιών της Cora (Lana Turner) στην ταινία *The Postman Always Rings Twice* για παράδειγμα ή ενός προσώπου (Ava Gardner *The Killers*) εισάγουν στην αφήγηση μια διαφορετική τροπολογία ερωτισμού.

Η εικόνα ενός αποσπασματικού σώματος καταστρέφει το αναγεννησιακό πεδίο, την ψευδαίσθηση του βάθους που απαιτείται για την αφήγηση. Ως αποτέλεσμα, η οθόνη αποκτά επίπεδο χαρακτήρα, αντί για αληθοφάνεια. Εστιάζοντας λοιπόν, ο φακός ελέγχει την ασυνείδητη προσοχή μας και επιτυγχάνει να «*παίξει με τα πλήκτρα της ψυχής μας*», θα πρόσθετε ο Κίτλερ. (Kittler, 2005, σ. 185) Για παράδειγμα, με τη χρήση των γκρο πλάνων (κοντινά πλάνα), ο κινηματογράφος μέσα από το φιλμ καταγράφει ασυνείδητους και ταυτόχρονα τεχνικούς μηχανισμούς. Τα γκρο πλάνα (κοντινά πλάνα) δεν είναι μόνο αντικειμενοποιήσεις της προσοχής αλλά και το αντίστροφο. Η ίδια η προσοχή δηλαδή, εμφανίζεται ως διεπικοινωνία ενός τεχνικού εξοπλισμού ενώ τα flashbacks (αναδρομές στο παρελθόν) κάτι που βλέπουμε πολύ συχνά στο φιλμ νουάρ, λειτουργούν ως αντικειμενοποιήσεις της λειτουργίας της μνήμης. Ακόμη, το τέμπο, ο ρυθμός δηλαδή του μοντάζ, μπορεί να αναπαράγει την πραγματική ταχύτητα της συνειρμικής διαδικασίας. Ο συνειρμός στον τεχνικό μηχανισμό αντιστοιχεί στο μοντάζ (δηλ. κόψιμο - ράψιμο) που συγκεντρώνει την προσοχή μας επιλεκτικά, λόγου χάρη με κοντινό πλάνο και η ανάγνωση μιας περιγραφής, διαρκεί πολύ περισσότερο από ότι η αισθητηριακή αντίληψη μιας εικόνας. (Kittler, 2005, σ. 185)

Επιστρέφοντας στην εικόνα του θηλυκού, σύμφωνα με την ψυχαναλυτική θεωρία η θηλυκή μορφή υπονοεί την έλλειψη πέους, που ενσαρκώνει την απειλή του ευνουχισμού και συνεπώς τη μη απόλαυση. Η διαφορά των φύλων βασίζεται στην έλλειψη και η «έλλειψη πέους είναι αντικείμενο σύλληψης», σημειώνει ο Freud (Εισαγωγή στην Ανάγνωση του Λακάν σελ. 104). Τελικά, η γυναίκα παραπέμπει στην απουσία πέους που μπορεί να επιβεβαιωθεί οπτικά, ως η υλική απόδειξη πάνω στην οποία βασίζεται το σύμπλεγμα του ευνουχισμού, που είναι ουσιαστικό για την οργάνωση της εισόδου στη συμβολική τάξη και στο νόμο του πατέρα. Συνεπώς, η γυναίκα ως εικόνα, καθώς επιδεικνύεται για την απόλαυση των ανδρών, των οποίων το βλέμμα ελέγχουν ενεργά, απειλεί πάντα να ξαναφέρει στο νου το άγχος του ευνουχισμού.

Το φιλμ νουάρ «προσφέρει» δύο τρόπους για τον εφησυχασμό αυτού του άγχους και τη διατήρηση της απόλαυσης. Ο πρώτος τρόπος, είναι η επαν-εκδραμάτιση του αρχικού τραύματος (διερεύνηση της γυναίκας, απομυθοποίηση του μυστηρίου της), που εξισορροπείται με την τελική απαξίωση ή τιμωρία του «ένοχου» αντικειμένου. Ο δεύτερος, είναι η πλήρης απάρνηση του ευνουχισμού με την υποκατάστασή του από ένα φετιχιστικό αντικείμενο ή την μετατροπή της ίδιας της αναπαριστάμενης μορφής σε φετίχ (αυτό πραγματοποιείται με κοντινά πλάνα επιλεκτικά σε διάφορα σημεία του σώματος πχ πρόσωπο, πόδια κλπ.), έτσι ώστε να γίνει καθησυχαστική αντί για επικίνδυνη (εξιδανίκευση, λατρεία της γυναίκας σταρ). Η φετιχιστική σκοποφιλία ενισχύει τη φυσική ομορφιά του αντικειμένου και το εξιδανικεύει. (Metz, 2007, σ. 77-81)

Επιπρόσθετα, καθοριστικό ρόλο στην ύπαρξη αυτής της γυναικείας εικόνας στο φιλμ νουάρ διαδραμάτισε το κοινωνικο-ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε και γνώρισε τη μεγαλύτερη δημοτικότητα του το είδος. Συγκεκριμένα, το φιλμ νουάρ, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, δημιουργήθηκε κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Η πραγματική έλλειψη εργατικού δυναμικού από τον εργασιακό και κοινωνικό στίβο, οδήγησε στην εκ των πραγμάτων χειραφέτηση των γυναικών οι οποίες έπρεπε να βγουν στην αγορά εργασίας για να επιβιώσουν. Η αγορά εργασίας τους προσέφερε οικονομική, κοινωνική δύναμη και ανεξαρτησία την οποία δεν ήταν πρόθυμες αργότερα να εγκαταλείψουν. Η εργασία όμως, φαίνεται πως έκλεψε κάτι από τη θηλυκότητα τους αφού πήραν τη θέση των αντρών τους στον εργασιακό τομέα. Μόνο η επιθυμία για οικογένεια ίσως, να διασώσει τα θηλυκά τους

χαρακτηριστικά. Η τελική τιμωρία των χειραφετημένων και μοιραίων γυναικών που αποτελεί πάγια σύμβαση της μυθοπλασίας του φιλμ νουάρ αποτελεί ακριβώς ένα κωδικοποιημένο κινηματογραφικό μήνυμα προς αυτές τις γυναίκες που επιδιώκει μέσω της «απειλής» να τις επανεντάξει στην πατριαρχική τάξη που θα επιφέρει την ισορροπία. (Bordwell & Thompson, 2011, σ. 233-235)

Η ψυχανάλυση, παραφράζοντας τον Φρόιντ, μιμείται το φιλμ του σωσία, μεταφράζοντας το σε λέξεις. Επομένως, η ψυχανάλυση δηλώνει τη διαίρεση με μεθοδικά και διακριτά βήματα μιας εσωτερικής ταινίας, ωστόσο εξαφανιστούν όλες της οι εικόνες η μια μετά την άλλη, μέσω της προφορικής περιγραφής τους από τον ασθενή. (Kittler, F., *Γραμμόφωνο, Κινηματογράφος, Γραφομηχανή*, Νήσος Αθήνα, 2005, Σελ. 160-162). Η εποχή των μέσων, καθιστά αδύνατη τη διάκριση μεταξύ ανθρώπου και μηχανής, τρελού και του ομοιώματος του. Έτσι λοιπόν, οι οθόνες γέμισαν ηθοποιούς, δηλαδή σωσίες τρελών, τους οποίους είχε διαμορφώσει η ψυχιατρική (Kittler, 2005, σ. 164) (πχ *The Sunset Boulevard*, *Beyond the Forest*).

Το φιλμ νουάρ αναπτύχθηκε σε μια εποχή που οι ψυχαναλυτικές θεωρίες ήταν δημοφιλείς και ενδιέφεραν όλο και περισσότερο κόσμο, ο οποίος ήθελε να μάθει για αυτόν τον άγνωστο και μυστηριώδη τόπο, που λέγεται ασυνείδητο. Για παράδειγμα, η ταινία *Spellbound* (1945), αποτελεί μια εισαγωγή στον κόσμο της ψυχανάλυσης και μια πρώτη γνωριμία του θεατή με το αντικείμενο αυτής της επιστήμης. Ήδη από την έναρξη της ταινίας ο αφηγητής μας δίνει τον ορισμό της ψυχανάλυσης και τους στόχους της: «*Το θέμα της ιστορίας μας είναι η ψυχανάλυση...η μέθοδος αντιμετώπισης των προβλημάτων του νου. Ο αναλυτής καλεί τον ασθενή να μιλήσει για τα προβλήματά του... να ανοίξει τις κλειστές πόρτες του μυαλού του. Όταν ερμηνευθούν τα συμπλέγματα που διαταράσσουν τον ασθενή... η ασθένεια και η σύγχυση εξαλείφονται...και οι δαίμονες του παραλόγου φεύγουν απ' την ανθρώπινη ψυχή*». Κατόπιν μεταφερόμαστε σε μια συνεδρία με την ψυχιάτρο και πρωταγωνίστρια του έργου Ingrid Bergman.

Ψυχίατρος: «Όλοι οι ασθενείς στην αρχή παρουσιάζουν αντιστάσεις».

Ασθενής: «Κατάλαβα. Είναι η πάλη με το υποσυνείδητό μου. Εμπρός, θεράπευσε με»!
Ψυχίατρος: «Η δουλειά μας είναι να σε κάνουμε» να κατανοήσεις το γιατί. »

Το κοινωνικό πλαίσιο: η οικογένεια

Το φιλμ νουάρ εν τέλει, ίσως ενσαρκώνει την ιδέα που είχαν τότε οι άνθρωποι για το ασυνείδητο δηλαδή σκοτεινό, παράλογο, τρομακτικό και επικίνδυνο, γιατί οδηγεί στην τρέλα και στην καταστροφή (όπως οι πρωταγωνιστές του φιλμ νουάρ) αν δεν περιοριστεί από τη συνείδηση και τη λογική. Το ασυνείδητο είναι ένας νέος κόσμος που απαιτεί δεινούς ιχνηλάτες για να ερμηνευθεί. Οι άνθρωποι που γύρισαν από τον πόλεμο όσο και εκείνοι που έμειναν πίσω, τραυματίστηκαν ψυχικά από τις συνέπειες του πολέμου. Τα τραύματα της ψυχής, φέρνει στο φως το φιλμ νουάρ και μας προτείνει την ψυχανάλυση σαν λύση, που θα απαλύνει τις αόρατες εκείνες πληγές που άφησε ο πόλεμος και η μετέπειτα κοινωνική και οικονομική κρίση.

Το φιλμ νουάρ συλλαμβάνει και μεγεθύνει την απογοήτευση που προηγήθηκε του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, ενός από εκείνους τους σεισμούς στην ανθρώπινη ιστορία που μετατοπίζουν τα πιο γερά θεμέλια μιας κοινωνίας και εκτοπίζουν τις κυρίαρχες αξίες και πεποιθήσεις. Το φιλμ νουάρ μας υπενθυμίζει ξανά και ξανά παραδείγματα ανώμαλης ή τερατώδους συμπεριφοράς, που αφηφούν τα πρότυπα που διαμορφώθηκαν για την κοινωνική αλληλεπίδραση και υπογραμμίζουν μια σειρά από ριζοσπαστικές και ανεξέλεγκτες αντιφάσεις, οι οποίες έχουν ενσταλαχτεί βαθιά μέσα στο συνολικό σύστημα οικονομικών και κοινωνικών αξιών. Αυτή η γενική αίσθηση αποπροσανατολισμού και ανησυχίας, ενώ είναι συχνά παρούσα στο επίπεδο της πλοκής και της θεματικής ανάπτυξης, είναι ίσως, θα λέγαμε κι απαραίτητη συνιστώσα του οπτικού στυλ αυτής της ομάδας ταινιών. Το οπτικό στυλ χαρακτηρίζεται από μη ισορροπημένες και ενοχλητικές συνθέσεις πλαισίων, έντονες αντιθέσεις (φως-σκοτάδι), επικράτηση σκιών μέσα στο πλαίσιο, περίεργες γωνίες κάμερας κλπ. Επιπλέον, στο φιλμ νουάρ αυτές οι τεταμένες συνθέσεις και οι γωνίες αποτελούν τη σημασιολογική ουσία της ταινίας. Οι «οπτικές διαφωνίες» που χαρακτηρίζουν αυτές τις ταινίες είναι το σήμα εκείνων των ιδεολογικών αντιθέσεων που αποτελούν το ιστορικό πλαίσιο από το οποίο παράγονται οι ταινίες. (Wheeler, 2009, σ. 9)

Ο τρόπος που παρουσιάζεται η οικογένεια στο φιλμ νουάρ υποδηλώνει την αρχή μιας επίθεσης στις κυρίαρχες κοινωνικές αξίες που συνήθως εκφράζονται μέσω της οικογένειας. Σε πολλές από τις μεγάλες και τις επονομαζόμενες «μη πολιτικές» αμερικανικές ταινίες, η οικογένεια έχει υπηρετήσει μια κρίσιμη λειτουργία στην

εισαγωγή μέσα στην ταινία των καθιερωμένων αξιών, των ανταγωνιστικών, κατασταλτικών και ιεραρχικών σχέσεων. Η παρουσία της οικογένειας έχει ως ρόλο να νομιμοποιήσει αυτές τις αξίες: δηλαδή να τις βαπτίσει ως φυσιολογικές, φυσικές, ηθικές κλπ. Επιπλέον, η εκπροσώπηση των γυναικών συνδέεται πάντοτε με τον θεσμό της οικογένειας. Η αξία της γυναίκας στις κοινωνικές συναλλαγές και αλληλεπιδράσεις εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τη θέση που έχει στη δομή της οικογένειας. Η θέση της γυναίκας στο σπίτι καθορίζει τη θέση της στην κοινωνία, αλλά χρησιμεύει επίσης ως αντανάκλαση των καταπιεστικών κοινωνικών σχέσεων γενικά. Όπως πρότεινε ο Έγκελς, μέσα στην οικογένεια *«αυτή είναι ο προλετάριος, εγώ ο αστός»*. (Kaplan, 1998, σ. 35-46)

Η οικογένεια λειτουργεί ως μια μικρογραφία της ευρύτερης κοινωνίας, η οποία περιέχει μέσα της όλα τα πρότυπα κυριαρχίας και αποτελεί έναν από τους ιδεολογικούς ακρογωνιαίους λίθους της δυτικής βιομηχανικής κοινωνίας, ενσαρκώνοντας μια σειρά από παραδοσιακές αξίες, όπως την αγάπη για την οικογένεια, την αγάπη του πατέρα, την αγάπη για την πατρίδα που είναι αλληλένδετες έννοιες. Εκτός αυτού η οικογένεια ευθύνεται για τη νομιμοποίηση μιας ολόκληρης σειράς καταπιεστικών πρακτικών (για τις γυναίκες), όπως ότι η γυναίκα πρέπει να μένει στο σπίτι και να μεγαλώνει τα παιδιά. Ιεραρχικά, ο πατέρας θεωρείται ο επικεφαλής, η μητέρα υποτακτική ενώ παιδιά είναι εξ ολοκλήρου εξαρτημένα. Η οικογένεια προσφέρει ένα νομιμοποιητικό μοντέλο ή μια μεταφορά για μια ιεραρχική και αυταρχική κοινωνία. Άλλωστε, οι εσωτερικές, καταπιεστικές, συχνά βίαιες σχέσεις μέσα στην οικογένεια αντικατοπτρίζουν τις καταπιεστικές και βίαιες σχέσεις μεταξύ των τάξεων στην ευρύτερη κοινωνία. Η δυτική βιομηχανική κοινωνία θεωρεί τον γάμο και ως εκ τούτου την οικογένεια ως τη μόνη νόμιμη αρένα για την εκπλήρωση των σεξουαλικών αναγκών, αν και αυτή η νομιμότητα έχει τροποποιηθεί κάπως ώστε να επιτρέψει το διπλό πρότυπο, δηλαδή τους ξεχωριστούς κώδικες της σεξουαλικής πρακτικής που διαφέρουν από άντρα σε γυναίκα.

Το πιο ενδιαφέρον είναι ότι γενικά στις ταινίες, όπως και στην κοινωνία, η οικογένεια ταυτόχρονα νομιμοποιεί και αποκρύπτει τη σεξουαλικότητα. Παρόλο που ο γάμος είναι ο μόνος τόπος όπου η σεξουαλική δραστηριότητα πρόκειται να επιβληθεί, οι μητέρες και οι πατέρες σπάνια εκπροσωπούνται ως σεξουαλικοί σύντροφοι, ειδικά σε εκείνες τις ταινίες της δεκαετίας του '40 και του '50, όταν η λογοκρισία απαίτησε ότι μόνο τα υπνοδωμάτια με ξεχωριστά κρεβάτια θα εμφανίζονταν στην οθόνη. Έτσι,

αν και τα παντρεμένα ζευγάρια είναι τα μόνα που επιτρέπεται να προσφέρουν ερωτική δραστηριότητα, παρουσιάζονται με εντελώς αντί-ερωτικό τρόπο.

Κάπου εδώ έρχεται η ρομαντική αγάπη που με τον θεσμό της οικογένειας συνδέονται λογικά και αναπόφευκτα. Άλλωστε η φυσική κατάληξη της παθιασμένης ρομαντικής αγάπης είναι η οικογένεια, που πρέπει να χρησιμεύσει ως σημείο ολοκλήρωσης και εκπλήρωσης του ρομαντισμού. Αν το φυσιολογικό λοιπόν, είναι η επιτυχημένη ρομαντική αγάπη να οδηγήσει στην οικογένεια, στο φιλμ νουάρ αντιθέτως, βλέπουμε την καταστροφή ή την απουσία της ρομαντικής αγάπης και της οικογένειας. Η παράξενη και ασυνήθιστη απουσία «φυσιολογικών» οικογενειακών αναφορών σε αυτές τις ταινίες, υποδηλώνει σημαντικές αλλαγές στη θέση των γυναικών στην αμερικανική κοινωνία. Μεταξύ αυτών των αλλαγών πρέπει να αναφερθεί η προσωρινή (αρχικά) αλλά ευρεία εισαγωγή των γυναικών στο αμερικανικό εργατικό δυναμικό κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. (Kaplan, 1983, σ. 37)

Αυτές οι οικονομικές αλλαγές έδρασαν καταλυτικά στην παραδοσιακή οργάνωση της οικογένειας και η υποκείμενη αίσθηση της φρίκης και της αβεβαιότητας στο φιλμ νουάρ φαίνεται εν μέρει ως μια έμμεση αντίδραση σε αυτή τη βίαιη επίθεση στις παραδοσιακές οικογενειακές δομές και στις παραδοσιακές και συντηρητικές αξίες που ενσωματώνουν. Η εκπληκτική *Mildred Pierce* (*Mildred Pierce*, 1945), γυναίκα του κόσμου, μια γυναίκα επιχειρηματίας και δευτερευόντως μητέρα, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της διαταραχής και απαξίωσης των αξιών της οικογενειακής ζωής. Η εικόνα της Mildred, σε ένα αρσενικό στυλ φορέματος, κρατώντας τα βιβλία του λογαριασμού και κοιτάζοντας μακριά από τον εραστή της, αντιπροσωπεύει αυτό που περιγράψαμε ανωτέρω. (Walsh, 1984, σ. 36-38)

Στον κόσμο του φιλμ νουάρ τόσο άνδρες όσο και γυναίκες αναζητούν σεξουαλική ικανοποίηση έξω από το πλαίσιο του γάμου. Αυτό ισχύει, για παράδειγμα, για τους χαρακτήρες στο *Double Indemnity* και στο *The Lady From Shanghai*. Εντούτοις, σε αυτές τις ταινίες γεννιέται η θεμελιώδης ιδεολογική αντίφαση, γιατί για τους σκηνοθέτες του νουάρ δεν υφίσταται η κοινωνικά αποδεκτή πρακτική της ήσυχης μοιχείας (μια ιδεολογική πράξη που όπως και η πορνεία επιβεβαιώνει την υπεροχή της μονογαμίας), μάλλον υποχρεούνται να πραγματοποιήσουν τη βίαιη καταστροφή των δεσμών γάμου. Παραδόξως, η καταστροφή της ιερότητας του γάμου, που είναι πιο αξιοσημείωτη στη διπλή αμέλεια, καταλήγει στη διάθεση της σχέσης των εραστών. Το

φιλμ νουάρ τιμωρεί τους «λιποτάκτες» από το γάμο εραστές, γιατί υπερέβησαν τα όρια του συμβατικού ηθικού νόμου και τους οδηγεί στην αμοιβαία καταστροφή.

Στο σημείο αυτό, ίσως γίνεται πιο σαφές ότι στο φιλμ νουάρ, η έκφραση της σεξουαλικότητας και ο θεσμός του γάμου είναι σε αντίθεση μεταξύ τους και ότι τόσο η ευχαρίστηση όσο και ο θάνατος βρίσκονται εκτός του ασφαλούς κύκλου των οικογενειακών σχέσεων. Μήπως όμως, υπάρχει μια εσκεμμένη ώθηση στο φιλμ νουάρ να παραβιάσει τα όρια αυτού του κύκλου; Για παράδειγμα, η παρουσία συζύγων με πατερίτσες ή σε αναπηρικές καρέκλες (*The Lady From Shanghai* και *Double Indemnity*), υποδηλώνει ότι η ανικανότητα είναι κατά κάποιον τρόπο μια «φυσιολογική» κατάσταση του έγγαμου βίου, όπως είναι επίσης η πλήξη και η αίσθηση εγκλωβισμού. Ένα μεγάλο κλουβί φαίνεται να ζωντανεύει στο προσκήνιο του οικογενειακού σπιτιού της *Scarlet Street*, χωρίζοντας το ανδρόγυνο, με τον σύζυγο να αγκαλιάζει αβίαστα στην άκρη του πλαισίου κρατώντας στο ένα χέρι τις βούρτσες που σημαίνουν γι' αυτόν τη διαφυγή του στον κόσμο φαντασίας τα έργα του. Αντίθετα, ο εραστής της πρωταγωνίστριας στην ταινία *The Lady From Shanghai* Μιχαήλ, δεν σκοτώνει και δεν πεθαίνει, αλλά ούτε ικανοποιείται. Παρακολουθεί πώς η ερωμένη του με τον άντρα της, αλληλοσκοτώνονται, συνειδητοποιώντας επιτέλους ότι τον πρόδωσε, όπως και τον άντρα της. Στο τέλος της ταινίας διαφαίνεται πως η μοναξιά αποτελεί αναπόφευκτο στοιχείο της ζωής. (Kaplan, 1983, σ. 35-40)



Στο φιλμ νουάρ συνήθως οι άνδρες είναι οι κύριοι πρωταγωνιστές και υποκινητές της πλοκής. Αποτελούν τον τόπο από τον οποίο προχωρά η οπτική της ταινίας και η κεντρική αφηγηματική συνείδηση, που αναπαριστά τα γεγονότα του παρελθόντος και ελέγχει την εκδίκαση της ιστορίας. Ωστόσο, αυτή η κυριαρχία δεν είναι συνολική γιατί υπάρχει και η σκοτεινή «γυναίκα αράχνη» λόγω χάρη στο *The Killers* και η *Lady From Shanghai*, που επιτίθεται στις συμβατικές αξίες της οικογενειακής ζωής. Συνήθως, οι ταινίες του είδους απεικονίζουν πληκτικό και στείρο τον έγγαμο βίο κι άλλοτε παρουσιάζουν ένα είδος αντι-οικογένειας (*Sunset Boulevard*, ο χιμπατζής υποκατάστατο παιδιού και ο πρώην άντρας υπηρέτης). Προφανώς, οι εραστές που σχετίζονται δεν είναι σε θέση να συμμορφωθούν με τα συνηθισμένα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά της οικογενειακής ή παντρεμένης συμπεριφοράς. (Kaplan, 1998, σ. 43-45)



Οι εραστές που βρίσκονται στο τρέξιμο του *Gun Crazy* και *Live By Night* είναι «τεχνικά παντρεμένοι» αν και περνούν από την τελετή του γάμου. Ωστόσο, η θέση τους εκτός του νόμου δεν τους επιτρέπει να ζουν ως κανονικά ζευγάρια αποδεκτά από την κοινωνία. Οι γάμοι τους λειτουργούν ως σύνδεσμος καταστροφής, όχι ως εκπλήρωση της ευτυχίας. Ακόμα και η τελετή γάμου έχει μια ελαφρώς απειλητική ποιότητα στην ταινία *Live By Night*, ένας γάμος «μαϊμού» σε έναν χώρο που μοιάζει περισσότερο με

γραφείο τελετών παρά με χώρο τέλεσης γάμων. Οι εραστές βλέπουν την κάμερα στο κέντρο και πίσω τους, που φαίνεται να τους περικυκλώνει και να τους καταδιώκει όπως η αστυνομία τον πρωταγωνιστή. Επιπλέον, ο άνθρωπος που πραγματοποιεί την τελετή εμφανίζεται και πάλι αργότερα στην ταινία ως αυτός που προβλέπει το αναπόφευκτο τραγικό τέλος τους. (Kaplan, 1998, σ. 43-45)

Η στειρότητα με συμβατικούς οικογενειακούς όρους, των κεντρικών σχέσεων στο φιλμ νουάρ, υπογραμμίζεται περαιτέρω από την αδελφότητα των ζευγαριών. Η *Sunset Boulevard* προσφέρει ένα ενδιαφέρον παράδειγμα αυτής της επιλογής. Η απουσία της οικογένειας και η αποτυχία της ρομαντικής αγάπης αποτελούν κεντρικά θεματικά στοιχεία. Ο Joe Gillis, συμμετέχοντας στην αβέβαιη σχέση του ζιγκολό (του αμειβόμενου και διατηρούμενου εραστή) με την Norma Desmond, χάνει οποιοσδήποτε πιθανότητες θα μπορούσε να είχε για να δημιουργήσει μια υγιή ρομαντική σχέση. Η αποτυχία του ταιριάζει με εκείνη του μπάτλερ (Stroheim), του πρώην συζύγου της και νυν υπηρέτη της, που υπηρετεί τις σχέσεις της με άντρες, όπως ο Τζο και αποτελεί μόνιμη υπενθύμιση της αποτυχίας του ρομαντισμού και του γάμου στη ζωή της. Το μακάβριο περιστατικό στο οποίο ο μπάτλερ και η Νόρμα τελούν τη νυχτερινή ταφή του χιμπατζή που αποτελούσε υποκατάστατο παιδιού, φαίνεται να συνοψίζει την διαβρωμένη εικόνα των αξιών και των θεσμών που αναδεικνύει το φιλμ νουάρ. Η οικογένεια, μέσα σε μια καπιταλιστική οικονομία, λειτουργούσε αντικειμενικά ως ο τύπος της ιδιαίτερης καταπίεσης των γυναικών. Η απουσία συνηθισμένων οικογενειακών σχέσεων αποτελεί μία από τις διακριτικές παραμέτρους του φιλμ νουάρ που απελευθερώνει την γυναικεία παρουσία. Αν ισχυριστούμε ότι οι οικογενειακές οντότητες είναι οι ιδεολογικές φαντασιώσεις που πηγάζουν από τις οικογενειακές σχέσεις, τότε η απουσία αυτών των σχέσεων, οι οποίες εξ ορισμού είναι φυσιολογικές στην καπιταλιστική κοινωνία, δημιουργεί ένα κενό που απογοητεύει την ιδεολογία.

Ως αποτέλεσμα, αυτή η τρομερή απουσία οικογενειακών σχέσεων οδηγεί στην παραγωγή αντί-ιδεολογιών. Η απουσία ή η παραμόρφωση της οικογένειας μπορεί να θεωρηθεί ότι ενθαρρύνει την εξέταση εναλλακτικών θεσμών για την αναπαραγωγή της κοινωνικής ζωής. Παρά την τελετουργική τιμωρία πράξεων παραβίασης (όπως γίνεται στο φιλμ νουάρ), η ζωτικότητα με την οποία προσφέρονται αυτές οι πράξεις παράγει ένα κύμα υπερβολής το οποίο δεν μπορεί τελικά να περιοριστεί. Η πτώση του ζευγαριού και της οικογένειας, φαίνεται ότι προκύπτει τόσο από την ατομική όσο και την κοινή τους δράση. (Harvey, 1978, σ. 22)

Στο κλασικό φιλμ νουάρ, τα φύλα δεν συμπληρώνουν το ένα το άλλο. Αντίθετα, η σεξουαλική έλξη τα οδηγεί στην καταστροφική καύση. Τα ζευγάρια στο φιλμ νουάρ, υπονομεύουν τη διαφορά φύλου μέσω μιας ομοιόμορφης ισότητας που επιδεικνύουν. Στο ζευγάρι Humphrey Bogart και Lauren Bacall που είδαμε στο *Dark Passage* και στο *Big Sleep*, συναντά κανείς ένα ζεύγος ίδιου φύλου που υποστηρίζει με θετικό τρόπο την σεξουαλική ισότητα. Στην ταινία *Gilda* (1946), ο Johnny (Glen Ford) και η Gilda (Rita Hayworth) σχηματίζουν ένα ζευγάρι των ίδιων γενεών που αποδίδει μια σεξουαλικότητα μίσους στην σεξουαλική ισότητα καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Επειδή μια σεξουαλικά κεκλιμένη αλλά μη βίαιη γυναίκα δεν ταιριάζει ακριβώς είτε στην αρρενωπότητα είτε στη θηλυκότητα, κάνει έναν καλό αγώνα για έναν άνδρα πρωταγωνιστή, ο οποίος επίσης βγαίνει από το φύλο του. (Dyer, 1995, σ. 15)

Στην ταινία *The Big Sleep* 1946, παρατηρούμε μια γυναίκα στη θέση οδηγού ταξί, να ακολουθεί τον ύποπτο χωρίς να διστάσει, με τον Marlowe να κοιτάζει πάνω από τον ώμο του, στο πίσω κάθισμα. Όταν έρχεται η σειρά της να μιλήσει, ο λόγος της διατρέχεται από πνεύμα, ετοιμολογία και αμεσότητα, όπως και του Marlowe. Παρόλο που ο Marlowe δεν ξαναγυρίζει μαζί με αυτή τη γυναίκα στο τιμόνι, αποτυπώνει μια από τις πιο απολαυστικές σκηνές φλερτ στο φιλμ νουάρ και αργότερα στη μετακλασική νουάρ εποχή: έναν έξυπνο, ικανό προφορικά, όμορφο γυναικείο χαρακτήρα που ξέρει να παίρνει με τρόπο αυτό που θέλει.

Η σύντομη εμφάνιση της Barlow σε αυτήν την ταινία, αντιπροσωπεύει τη δραματική αλλαγή στους ρόλους των φύλων και στον εργασιακό τομέα εξαιτίας του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Αυτές οι αλλαγές επηρέασαν όλες τις γυναίκες, αν και οι λευκές γυναίκες επωφελήθηκαν περισσότερο, καθώς επικράτησαν σε μέχρι πρότινος ανδροκρατούμενα επαγγέλματα. Ο χαρακτήρας της Barlow αντανακλά τους μεταβαλλόμενους ρόλους των γυναικών και υπογραμμίζει τη αδιάλειπτη εστίαση του φιλμ νουάρ στην τάξη. Ενώ εκ πρώτης όψεως, φαίνεται ικανοποιημένη από τη δουλειά της, κάποιες νύξεις στον λόγο της προδίδουν την αγανάκτηση που νιώθει εξαιτίας της οικονομικής της κατάστασης. Στα έργα αυτά πολύ συχνά δίδεται μια εικόνα των ανθρώπων της εργατικής τάξης που ασφυκτιούν με την οικονομική τους κατάσταση και επιδιώκουν να ξεφύγουν από αυτήν. Αυτή είναι μια ιστορία με την οποία ταυτίζεται βαθιά το μεγαλύτερο μέρος του κινηματογραφικού κοινού, τόσο παλαιότερα όσο και σήμερα.

Τελικά, για να μην παγιδούνται οι άντρες από τη «γυναίκα αράχνη»,

μοιράζονται μερικές από τις ιδιότητες της γυναίκας. Αν και τα ίδια φύλα των ζευγαριών αυτών διαφέρουν (το πρώτο ζευγάρι είναι πιο αρσενικό από το δεύτερο), αμφότερα αμφισβητούν το δυαδικό φύλο. Η προφανής ικανότητα του φύλου να μεταλλάσσεται και να υιοθετεί χαρακτηριστικά συμπεριφοράς του άλλου φύλου ενώ υποστηρίζει ένα σεξουαλικό σύστημα διαφοράς, υποδηλώνει ότι η έννοια του σεξουαλικού φύλου στην ευρύτερη κουλτούρα (η οποία υποθέτει παράλληλο φύλο και δυαδικό φύλο) εξαρτάται από την τριμερή δομή με το διπλασιασμό της γυναίκας σε πόρνη και παρθένα, αρσενικό και θηλυκό. Στο κλασικό φιλμ νουάρ παρατηρούμε ότι τα διακριτά χαρακτηριστικά του κάθε φύλου είναι ρευστά και εναλλάσσονται σε ένα παιχνίδι ρόλων. (Kaplan, 1998, σ. 154-156)



Η φιλοσοφία του φιλμ νουάρ

Ένα είδος ... καθορίζεται από συμβάσεις αφηγηματικής δομής, χαρακτηρισμού, θεμάτων και οπτικής απεικόνισης." Και ως ένας από εκείνους που υποστηρίζουν ότι το φιλμ νουάρ είναι πράγματι ένα είδος, διαπιστώνει ότι το φιλμ νουάρ έχει αυτά τα στοιχεία "σε αφθονία

Foster Hirsch

Το φιλμ νουάρ αποτελεί ένα ξεχωριστό στυλ δημιουργίας ταινιών. Προβάλλει την εγκληματική δραστηριότητα από μια ποικιλία απόψεων μέσα σε μια γενικότερη ατμόσφαιρα διαφθοράς και θλίψης. Ο κυρίαρχος μελαγχολικός τόνος, η ιδιαίτερη ευαισθησία, το ομοιογενές οπτικό στυλ και η επανειλημμένη χρήση των αφηγηματικών δομών που χρησιμοποιεί το φιλμ νουάρ για να ξετυλίξει τις ιστορίες του, το καθιστούν μοναδικό. Επομένως, το φιλμ νουάρ είναι ένα είδος, κατά τον Hirsch εξαιτίας της συνέπειας που επιδεικνύει απέναντι στον τόνο, στην αφήγηση και στις οπτικές συνθήκες, που διαπερνούν τις ταινίες της κλασικής περιόδου. (Conard, 2005, σ. 9-10)

Ο James Damico πιστεύει επίσης ότι το νουάρ αποτελεί είδος ταινίας ακριβώς λόγω ενός συγκεκριμένου αφηγηματικού σχεδίου που ακολουθεί. Ο κύριος χαρακτήρας δέχεται τη βία και συνήθως την καταστροφή του, από τη «γυναίκα αράχνη». Αυτό είναι ακριβώς και το πρότυπο της ταινίας *The Postman Always Rings Twice*: Ο Frank είναι αναγκασμένος να σκοτώσει τον σύζυγο της Cora και τελικά καταστρέφεται από τις επιλογές και τις πράξεις του. Ο Damico, αντίθετα με τον Hirsch, αρνείται ότι υπάρχει ένα συνεπές οπτικό ύφος στις ταινίες: "*Δεν βλέπω κανένα πειστικό στοιχείο ότι υπάρχει κάτι συνεκτικό και αποφασιστικό ως οπτικό στυλ στο φιλμ νουάρ*" (Damico, 1986, σ. 105).

Την άποψη που θεωρεί το φιλμ νουάρ ξεχωριστό είδος, ενστερνίζεται και ο Paul Schrader σε ένα άρθρο του το 1972, όπου υπογράμμισε την ιδιαίτερη διάθεση, το στυλ και την αποτελεσματική ποιότητα του. Βέβαια, το πιο αξιόλογο χαρακτηριστικό του φιλμ νουάρ, που του προσδίδει μια ξεχωριστή ταυτότητα είναι μάλλον αυτή η υγρή και

κλειστοφοβική ατμόσφαιρα που διαμορφώνεται λόγω της δομής, της εικονογραφίας και του ομοιόμορφου οπτικού στυλ. (Dennisoff, 2004, σ. 54-55,)

Ο Nietzsche όμως, έχει τη δική του εκδοχή και αναφέρεται σε μια μεταφυσική ροής, που ουσιαστικά απαντά στην ιδέα ότι ο κόσμος και τα πάντα γύρω μας είναι ρευστά. Τίποτα δεν είναι σταθερό και διαρκές. Κατά συνέπεια, υποστηρίζει ότι κάθε έννοια της ύπαρξης που λέγεται ότι παραμένει αναλλοίωτη, όπως οι μορφές του Πλάτωνα, ο Θεός ή ακόμα και ο εαυτός, η ψυχή ή το εγώ, αποτελεί μυθοπλασία. Ύστερα, προσθέτει ότι η γλώσσα είναι μία από τις κύριες πηγές αυτής της φαντασίας. Με λίγα λόγια, είναι αδύνατο να καταλάβεις και να αρθρώσεις έναν κόσμο που συνεχώς εξελίσσεται κι αλλάζει. Οι αισθήσεις ψεύδονται δίνοντας μας «αποσπάσματα» κίνησης. Έτσι, δημιουργώντας μας ψευδαισθήσεις, μας βοηθούν να νιώθουμε ασφαλείς. Τα αποσπάσματα της κίνησης που μπορεί να ερμηνεύσει το νευρικό μας σύστημα, θεωρούμε ότι είναι ο κόσμος γύρω μας. Δε μπορούμε όμως, να αρθρώσουμε την ανυπαρξία γι' αυτό οι αισθήσεις μας την αποκλείουν.

Μια από αυτές τις ψευδαισθήσεις αποτελεί η διάκριση υποκειμένου και ενέργειας που ενσωματώνεται στη γλώσσα. Για παράδειγμα, λέμε ότι περπατώ, ή μιλάω ή διαβάζω, σαν να υπάρχει κάποιο σταθερό εγώ που είναι κάπως ξεχωριστό από αυτές τις ενέργειες. Σύμφωνα με τον Νίτσε, ωστόσο: *"Δεν υπάρχει τέτοιο υπόστρωμα, δεν υπάρχει «ύπαρξη» πίσω από το να κάνεις, να γίνεις. «Ο δράστης» είναι απλώς μια μυθοπλασία προστιθέμενη στην πράξη - η πράξη είναι όλα*». Με άλλα λόγια, σε έναν κόσμο που ρέει αέναα, είσαι αυτό που κάνεις. Περαιτέρω, το θέμα που δημιουργείται από τη γλώσσα είναι, υποστηρίζει ο Νίτσε, ότι η πηγή της έννοιας της ύπαρξης, θεωρείται μια σταθερή, αναλλοίωτη, μόνιμη πραγματικότητα πίσω από την αδιάκοπη ροή του κόσμου. Με αυτόν τον τρόπο είναι σαν να εισβάλλουμε σε μια σφαίρα ακατέργαστου φετιχισμού, όταν καλούμε πριν από την συνειδητότητα τις βασικές προϋποθέσεις της μεταφυσικής της γλώσσας, με λίγα λόγια, τις προϋποθέσεις της λογικής. Παντού βλέπεις έναν δράστη που πιστεύει στη θέληση ως αιτία, στο εγώ ως ουσία και προβάλλει αυτή την πίστη στην ουσία του εγώ πάνω σε όλα τα πράγματα - μόνο έτσι δημιουργεί αρχικά την έννοια του "πράγματος". Όπου είναι "ύπαρξη" που προβάλλεται από τη σκέψη, πιέζεται κάτω από την αιτία. Η έννοια της ύπαρξης και της παραγνώρισής της έννοιας του εγώ. (Conard, 2005, σ. 14-17)

Στην συνέχεια, ο Νίτσε λέει: *"Οι αλήθειες είναι αυταπάτες που έχουμε ξεχάσει ότι είναι αυταπάτες."* Και αλλού: *«μόνο εκείνο που δεν έχει ιστορία είναι καθοριστικό».*

(Nietzsche, 2012, σ. 84)

Ο Νίτσε φαίνεται να συμφωνεί με τον Σωκράτη ότι δηλαδή ένας ορισμός πρέπει να συλλάβει την ουσία του πράγματος, δηλαδή αυτό που δεν αλλάζει και επομένως δεν έχει ιστορία. Το αλίευμα εδώ είναι ότι, όπως είδαμε, ο Νίτσε αρνείται ότι υπάρχει κάτι τέτοιο, οπότε θεωρεί ότι τίποτα δεν μπορεί να οριστεί. Αυτή είναι μια ριζοσπαστική θέση που νομίζω ότι θα μας βοηθήσει να καταλάβουμε καλύτερα τι είναι το νουάρ. (Conard, 2005, σ. 14-17)

Συμφωνώ με όσους υποστηρίζουν ότι αυτό που κάνει μια ταινία φιλμ νουάρ, είναι η ιδιαίτερη ατμόσφαιρα, ο μελαγχολικός τόνος, η ευαισθησία και μια συγκεκριμένη οπτική για τη ζωή. Αυτό είναι ξεκάθαρο γιατί αυτός ο απαισιόδοξος τόνος ή η ευαισθησία συνδέει τη λογοτεχνία με τις ταινίες και τα αφηγηματικά στοιχεία με τις τεχνικές κινηματογραφίας (λοξές γωνίες κάμερας, βαθιά εστίαση, χαμηλός φωτισμός κλπ.) που χρησιμοποιούνται για να επικοινωνήσουν αυτή την ατμόσφαιρα και την ευαισθησία. Η μυθοπλασία αρχίζει ως απλός σταθερός εαυτός, η ιδέα ότι το εγώ είναι κάτι που διαρκεί και παραμένει αμετάβλητο και ξεχωριστό από τις ενέργειές του (σε αντίθεση με το ότι αποτελείται από αυτές τις πράξεις), αλλά σύντομα μεταφράζεται σε ύπαρξη, δηλαδή, μορφές και θεότητα. Ο Νίτσε λέει: *«Φοβάμαι ότι δεν θα απαλλαγούμε από τον Θεό επειδή έχουμε ακόμα πίστη στη γραμματική»*. (Nietzsche, 1976, σ. 483)

Κάτι άλλο που θα πρέπει να αναφερθεί είναι αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε αντιστροφή των παραδοσιακών αξιών και απώλεια της ουσίας των πραγμάτων. Στην καρδιά της ιδιαίτερης διάθεσης που δημιουργεί το νουάρ, στον τόνο της αλλοτρίωσης, της απαισιοδοξίας και του κυνισμού, βρίσκουμε αφενός, την απόρριψη ή την απώλεια καθορισμένων ηθικών αξιών (το τι είναι σωστό και τι είναι λάθος) και αφετέρου, την απόρριψη ή την απώλεια της ουσίας ή της αίσθησης της ανθρώπινης ύπαρξης. Στην ουσία, ο Πορφύριο ορθά μιλάει για την ευαισθησία του νουάρ ως ένα είδος «υπαρξιακής προοπτικής» στη ζωή. (Conard, 2005, σ. 12-14)

Ο θάνατος του θεού και το νόημα του φιλμ νουάρ

Όπως προανέφερα, ο Νίτσε μπορεί να ρίξει φως σε αυτό που αποκαλούμε φιλμ νουάρ, παρά το σκεπτικισμό του σχετικά με την αλήθεια, την ουσία και τον ορισμό. Μια από τις πιο γνωστές και προκλητικές δηλώσεις του είναι ότι «ο Θεός είναι νεκρός». Αυτό που θέλει να δηλώσει εν προκειμένω είναι ότι όχι μόνο οι δυτικές θρησκείες, αλλά και τα δυτικά μεταφυσικά συστήματα έχουν γίνει αθεμελείωτα. Τόσο ο Πλατωνισμός όσο και ο Χριστιανισμός, για παράδειγμα, ισχυρίζονται ότι υπάρχει κάποιος μόνιμος και αμετάβλητος άλλος κόσμος ή ουσία: οι μορφές στην περίπτωση του πρώτου και του Θεού και του ουρανού στην περίπτωση του τελευταίου. Αυτό το αμετάβλητο κι αναλλοίωτο τίποτα βρίσκεται σε αντίθεση με τον μεταβαλλόμενο κόσμο γύρω μας (μορφές εναντίον συγκεκριμένων στοιχείων, ουρανός εναντίον γης κλπ.) και είναι η βάση για την κατανόηση της ανθρώπινης ύπαρξης, ηθικής και ελπίδας μας για το μέλλον, μεταξύ άλλων.

Ο Νίτσε θεωρεί ότι η μυθοπλαστική ύπαρξη δημιουργείται αρχικά μέσω των σχηματισμών λογικής και γλώσσας. Αυτή η έννοια της ύπαρξης παρουσιάζεται σαν μυθοπλασία στη σύγχρονη περίοδο, όταν η φυσική εμπειρική επιστήμη αρχίζει να αντικαθιστά τις παραδοσιακές μεταφυσικές εξηγήσεις του κόσμου. Δεν θέλουμε να πιστέψουμε στο μύθο της δημιουργίας, γιατί οι σύγχρονοι φιλόσοφοι τείνουν να απορρίπτουν την ιδέα του Πλάτωνα για τις διαφορετικές μορφές. Έτσι, στη σύγχρονη μοντέρνα εποχή, η θρησκεία και η φιλοσοφία - ως μεταφυσικές εξηγήσεις του κόσμου, αντικαθίστανται από τη φυσική επιστήμη. Ταυτόχρονα, προσπαθούμε να διατηρήσουμε την προγενέστερη κατανόηση της ανθρώπινης ύπαρξης, της ηθικής μας, μιας όλο και πιο αδύνατης πίστης σε μια μεταθανάτια ζωή κ.λπ. Εν ολίγοις, αυτό που προσπαθεί να μας μεταδώσει ίσως ο Νίτσε, είναι ότι, όταν κι ο τελευταίος από μας χαθεί, δεν θα υπάρχει πλέον κανένα νόημα για τα παρεπόμενα της μεταφυσικής. Ως αποτέλεσμα, αντιλαμβανόμαστε ολοένα περισσότερο την κολακεία και την αδυναμία της παλιάς μας προοπτικής και των παλιών μας αξιών.

Το αποτέλεσμα ύστερα από όλα αυτά, είναι απλά καταστροφικό. Δεν γνωρίζουμε πια ούτε ποιοι είμαστε ως ανθρώπινα όντα και νιώθουμε μετέωροι. Δεν υπάρχει πια κανένα υπόβαθρο για το νόημα και την αξία των πραγμάτων, συμπεριλαμβανομένων των ηθικών αξιών, καλών και κακών. Δεν υπάρχει πλέον καμία

ελπίδα για μια μεταθανάτια ζωή. Πριν από το θάνατο του Θεού, γνωρίζαμε ως καλοί Πλατωνιστές ή Χριστιανοί ποιοι και τι ήμασταν, την αξία και τη σημασία που είχε η ζωή μας, τι έπρεπε να κάνουμε για να ζήσουμε μια δίκαιη ζωή. Τώρα αισθανόμαστε αποξενωμένοι, αποπροσανατολισμένοι σαν να έχουμε χάσει τελείως την ισορροπία μας. Βρισκόμαστε στην έρημο χωρίς πυξίδα και χωρίς εφόδια. Ο κόσμος μοιάζει μάταιος, άσκοπος και χαοτικός. Ο άνθρωπος αισθάνεται πως έχει χάσει το νόημα και την αξία της ζωής με τον «θάνατο του Θεού». Τότε λοιπόν, η απώλεια σιγουριάς κι ασφάλειας όπως επίσης κι η έλλειψη νοήματος (μηδενισμός), οδηγούν στον υπαρξισμό και την κοσμοθεωρία του. Ο Πορφύριο χαρακτηρίζει το υπαρξιακό σύστημα ως *«μια προοπτική που ξεκινά με ένα αποπροσανατολισμένο άτομο που αντιμετωπίζει έναν συγκεχυμένο κόσμο που δεν μπορεί να αποδεχθεί»*. Στον υπαρξισμό εσύ δημιουργείς το νόημα της ζωής σου μόνος σου.

Ως λογοτεχνικό και φιλοσοφικό φαινόμενο, για ένα ιδιαίτερο μέρος της ζωής του, ο υπαρξισμός αποτελεί την αντίδραση της ηπειρωτικής Ευρώπης στο θάνατο του Θεού. Η πρότασή λοιπόν που υποστηρίζω, είναι ότι το φιλμ νουάρ μπορεί επίσης να θεωρηθεί ως μια κοσμοθεωρία που προκύπτει από το θάνατο του Θεού. Μπορεί επίσης να θεωρηθεί αντίδραση ή και απάντηση στον θάνατο του Θεού, κι αυτό επιβεβαιώνει κι η κατωτέρω αναφορά στη συνάφεια κάποιων στοιχείων που οι κριτικοί έχουν παρατηρήσει στις ταινίες αυτές. Αν λάβουμε υπόψη την προσέγγιση αυτή, το φιλμ νουάρ αποτελεί μια μορφή αμερικανικής καλλιτεχνικής απάντησης ή και συνειδητοποίησης αυτής της συθέμελης μετατόπισης στον τρόπο σύλληψης του κόσμου. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ο Πορφύριο ορθώς επισημαίνει τις ομοιότητες μεταξύ της ευαισθησίας των φαινομένων και της υπαρξιακής αντίληψης της ζωής και της ανθρώπινης ύπαρξης. Αν και δεν είναι ακριβώς το ίδιο πράγμα, είναι και οι δύο αντιδράσεις στην ίδια πραγματικότητα απώλειας αξιών και νοήματος στη ζωή μας. Μη λησμονούμε άλλωστε ότι ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος στο πέρασμα του συντάραξε βαθιά κι ανεξίτηλα τις ανθρώπινες ζωές και αξίες, για τις οποίες θυσιάστηκαν εκατομμύρια άνθρωποι, με αποτέλεσμα να τους αφήσει ένα τεράστιο κενό. Η απώλεια και το σοκ του πολέμου σε τραυματίζουν τόσο απάνθρωπα που κάποια στιγμή ξεχνάς κι ο ίδιος ποιος είσαι και ποιο είναι το νόημα της ύπαρξής σου. Οι τερατώδεις συνέπειες του πολέμου λοιπόν, όπως και το ξεκίνημά του αποτέλεσαν ίσως απόδειξη ότι ο θεός είναι νεκρός. Στο φιλμ νουάρ βλέπουμε τους χαρακτήρες να μην επιδεικνύουν καμία ηθική. Το σκοτάδι μάλλον υποδηλώνει το χάος και την

απελπισία που κυριαρχεί στην ψυχή τους. Οι ήρωές μας, είναι αντί-ήρωες που ζουν σαν φαντάσματα μια ζωή γεμάτη απαισιοδοξία, δίχως τυξίδα και προσανατολισμό.

Οι ομοιότητες μεταξύ του ευρωπαϊκού υπαρξισμού και του φιλμ νουάρ είναι, όπως επισημαίνει ο Πορφύριο, προφανείς. Στο κλασικό υπαρξιακό έργο *Ο Ξένος* (1942), για παράδειγμα, ο Καμύ απεικονίζει την αλλοτρίωση και τον αποπροσανατολισμό ενός μετα-Νιτσειϊκού κόσμου, χωρίς νόημα ή αξία. Ο κύριος χαρακτήρας του βιβλίου αντιδρά ελάχιστα, στον θάνατο της μητέρας του, πυροβολεί και σκοτώνει έναν άνθρωπο εν ψυχρώ, χωρίς κανένα λόγο και στέκεται αδιάφορος απέναντι στη δίκη του και στην επικείμενη εκτέλεση του. Ομοίως, στην ταινία *The Maltese Falcon*, όταν ο Sam Spade (Humphrey Bogart) αποσιωπά τη δολοφονία του συντρόφου του, καταδίδει την ερωμένη του, Brigid (Mary Astor) στην αστυνομία ή όταν στο *The Killers*, ο Ole Andersen περιμένει παθητικά τους δολοφόνους του, ακόμα και όταν τον προειδοποιούν ότι έρχονται, έχουμε την αίσθηση της ίδιας αποξένωσης και παραλογισμού. Επειδή η ταινία αποτελεί οπτικό μέσο, μπορεί και μεταδίδει αυτά τα νουάρ στοιχεία μέσω τεχνικών φωτισμού και κάμερας. Έτσι, για παράδειγμα, οι ακραίες κοντινές εμφανίσεις του Hank Quinlan (Orson Welles), του φουσκωμένου προσώπου στο *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958) και τα κοντινά πλάνα στο τρομαγμένο πρόσωπο της Ingrid Bergman στο *Gaslight 1944* με το βλέμμα της να δείχνει ότι τρελαίνεται, εξυπηρετούν περαιτέρω την έκφραση της αλλοτρίωσης και του αποπροσανατολισμού. (Conard, 2005, σ. 17-20)

Ο θάνατος του Θεού, όπως προαναφέραμε, δεν σημαίνει απαραίτητα την απόρριψη της θρησκείας. Για τους Αμερικανούς, η πίστη σε αυτό που ο Νίτσε ονομάζει Θεό, ουσία, τάξη και το νόημα της ζωής και του κόσμου είναι εγκλωβισμένα στον ιδεαλισμό τους: πίστη στο Θεό, στην πρόοδο και στο Αμερικανικό πνεύμα. Συνεπώς, όπως επισημαίνει ο Πάλμερ: «*Το φιλμ νουάρ ... προσφέρει την όψη του αμερικανικού ονείρου*». (Palmer, 1994, σ. 6.)

Οι περισσότεροι υποστηρίζουν ότι οι πηγές αυτής της ανατροπής ή αντιστροφής είναι το άγχος της αναταραχής του πολέμου και της μεταπολεμικής περιόδου, η Κομμουνιστική τρομάρα, η εισροή Γερμανών μεταναστών στο Hollywood και τα σκληρά αστυνομικά μυθιστορήματα της εποχής. Πράγματι, μέσω αυτών των επιρροών και επιπτώσεων, συνειδητοποιούμε ότι το συναίσθημα ξεπέρασε τη λογική και μετέλλαξε την αμερικανική συνείδηση. Πλέον, ο τρόπος κατανόησης τόσο του εαυτού μας όσο και του κόσμου, καθώς και οι αξίες που μέχρι τότε επικρατούσαν είχαν

σβηστεί από τη μνήμη. Ο πόλεμος συνέθλιψε τον εσωτερικό χάρτη του ατόμου με αποτέλεσμα εκείνο να χάσει το μέτρο, τον προσανατολισμό στον κόσμο, το νόημα και την ουσία της ζωής με ηθικές αξίες και ιδανικά.

Αναλογιζόμενη ωστόσο, την άποψη ότι το φιλμ νουάρ απαντά στον θάνατο του θεού, επιβεβαιώνεται συγχρόνως και ο ισχυρισμός του J. R Telotte ότι αυτό το είδος ταινιών αφορά ουσιαστικά τα προβλήματα αντίληψης και έκφρασης της αλήθειας. Σε έναν μετά-Νίτσεικό κόσμο, μετά τον θάνατο του Θεού δηλαδή, το να βλέπεις και να λες την αλήθεια γίνεται προβληματικό. Συνεπώς, αυτό που κάνει την αλήθεια προβληματική και τον ορισμό αδύνατο, σύμφωνα με την οπτική του Νίτσε είναι αδυναμία μας να προσεγγίσουμε την ουσία εξαιτίας της μεταφυσικής της ροής, που θεωρεί τα πάντα αενάως μεταβλητά. Ως αποτέλεσμα, για όλα γύρω μας έχουμε μια μερική εικόνα. Ο άνθρωπος άλλωστε, είναι αμυντικός οργανισμός και προστατεύεται από την αλήθεια γιατί δε μπορεί να την αντιμετωπίσει. Μόνο ένας τρελός κατά τον Νίτσε, θα μπορούσε να γνωρίσει την αλήθεια. Με αυτόν τον τρόπο ίσως να εξηγείται και η αδυναμία ορισμού του φιλμ νουάρ. Ο θάνατος του θεού είναι το νόημα του φιλμ νουάρ κι η εγκατάλειψη της ουσίας και οποιασδήποτε σταθερής συνιστώσας κάνει το νουάρ αυτό που είναι. Η συνάφεια της θεωρίας του Νίτσε με τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του φιλμ νουάρ όπως σκοτάδι, μηδενισμός, απαισιοδοξία, έλλειψη αξιών και προσανατολισμού, διαφθορά κ.α. επιβεβαιώνει τον θάνατο του θεού που επιφέρει το χάος στις ψυχές των ανθρώπων.



Ταινίες πρότυπα φιλμ νουάρ

Η ταινία *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946) αποτελεί προσαρμογή ενός μυθιστορήματος του συγγραφέα M. Cain. Παρατηρούμε ότι η φωνητική αφήγηση του πρωταγωνιστή Frank Chambers (John Garfield), ακούγεται κάπως «αλλοιωμένη» σε όλη την ταινία, υποδεικνύοντας ότι ανασύρει γεγονότα από το παρελθόν. Ο Frank πιάνει δουλειά σε ένα απομακρυσμένο εστιατόριο που ανήκει σε έναν πολύ μεγαλύτερο από αυτόν σε ηλικία άνδρα, τον Νικ (Cecil Kellaway). Ύστερα από μια ματιά στο εστιατόριο, γνωρίζει την σαγηνευτική νεαρή γυναίκα του μαγαζάτορα, Κόρα (Lana Turner). Η Κόρα είναι μια νέα και πανέμορφη γυναίκα παντρεμένη με έναν ηλικιωμένο σχεδόν άντρα, στον οποίο βρίσκει την ασφάλεια που εφησυχάζει την ματαιοδοξία της (δηλ. ρούχα, κοσμήματα κλπ). Από την άλλη, ο Φρανκ ένας «αλήτης» που αναστατώνει ξαφνικά τη ζωή της, είναι ένας άνθρωπος χωρίς στόχους, όνειρα και προσανατολισμό. Ο Φρανκ βαδίζει το μονοπάτι της ζωής σαν τουρίστας, αναζητώντας κάποιο νόημα που τελικά θα τον κρατήσει σε έναν τόπο.

Η έντονη σεξουαλική έλξη μεταξύ Frank και Cora γίνεται από την πρώτη στιγμή αντιληπτή και μετά από μια αποτυχημένη απόπειρα, καταφέρνουν να σκοτώσουν τον Νικ και να φανεί σαν αυτοκινητιστικό δυστύχημα για να είναι μαζί. Ένας υποψιασμένος όμως δικηγόρος, τους κυνηγάει και τελικά με κόλπα κάνει τον Φρανκ να υπογράψει μια δήλωση στην οποία ισχυρίζεται ότι η Κόρα δολοφόνησε τον Νικ. Ύστερα, οι εραστές χωρίζουν για ένα διάστημα.

Στο τέλος (μετά από κάποιες άλλες περιστροφές) επιστρέφουν μαζί, γνωρίζοντας ότι είναι πάρα πολύ ερωτευμένοι για να αντέξει μακριά ο ένας από τον άλλο. Η τραγική ειρωνεία είναι ότι παθαίνουν αυτοκινητιστικό ατύχημα, στο οποίο σκοτώνεται η Cora. Το δικαστήριο θεωρεί υπεύθυνο τον Φρανκ για τη δολοφονία της Cora και ο Φρανκ καταδικάζεται σε θάνατο. Μαθαίνουμε στο τέλος ότι διηγείται την ιστορία σε έναν ιερέα στη φυλακή, καθώς αναμένει την εκτέλεση του.

Ο Ταχυδρόμος παρουσιάζει όλες τις ιδιαίτερες συνθέσεις του φιλμ νουάρ – ασπρόμαυρο φιλμ (σκοτεινές-φωτεινές λήψεις), έγκλημα, «γυναίκα αράχνη», voice over, προδοσία, τιμωρία των εραστών κλπ. Το αίσθημα του αποπροσανατολισμού, της απαισιοδοξίας και της απόρριψης των παραδοσιακών ιδεών για την ηθική διαχέονται

καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Επιπλέον, όπως η συγκεκριμένη ταινία έτσι και πολλά άλλα φίλμ νουάρ (The Killers – Hemingway) εμπνεύστηκαν ή αποτέλεσαν προσαρμογή «σκληρών» μυθιστορημάτων που προηγήθηκαν.

Η σκηνή γνωριμίας των πρωταγωνιστών, φωτίζεται από την λάμψη της «γυναίκας αράχνης» και γενικότερα σε όλη την ταινία βλέπουμε ότι το χρώμα που επιλέγει για το ντύσιμο της είναι το λευκό, το οποίο έρχεται σε αντίθεση με τον σκοτεινό χαρακτήρα της. Νομίζω πως μόνο δυο φορές τυχαίνει να τη δούμε μαυροντυμένη, πρώτα όταν μαθαίνει ότι ο άντρας της θέλει να πουλήσει το εστιατόριο και να πάνε να ζήσουν με την παράλυτη αδερφή του σε ένα σπιτάκι στον Καναδά κι έπειτα ως χήρα. Το μαύρο ρούχο ίσως αποτελεί σημάδι για τον επικείμενο θάνατο του συζύγου της και την ανατρεπτική πορεία που θα έχει η ζωή τους μετέπειτα. Η απιστία, το ψέμα, η ζήλεια, οι εκβιασμοί, τα καχύποπτα βλέμματα, τα όπλα και ο φόνος εντείνουν την πλοκή του έργου και το υφαίνουν με αυτά τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του φίλμ νουάρ.

Η ιστορία της ταινίας *Out of the past* (1947) μπορεί να συνοψισθεί στην παρακάτω πρόταση. "Ένας άντρας που προσπαθεί να ξεφύγει από το παρελθόν ... μια γυναίκα που προσπαθεί να ξεφύγει από το μέλλον της." Αν και αυτή η πρόταση πρωταγωνιστούσε στην πλειοψηφία των διαφημίσεων για το πιο διάσημο φίλμ νουάρ του Jacques Tourneur, θα ήταν ίσως προτιμότερο οι διαφημιστές να χρησιμοποιήσουν μερικά από τα λόγια του Robert Mitchum στο πρώτο μέρος της ταινίας, όταν λέει στη Βιρτζίνια Χούστον:

«Είχα πιάσει πάτο αλλά δε με ένοιαζε. Είχα εκείνη». Σε άλλη στιγμή, «Δεν την είδα ποτέ τη μέρα. Φάνηκε να ζούμε τη νύχτα. Οι μέρες χάνονταν σαν καπνός από τσιγάρα. Τότε εμφανιζόταν ξαφνικά και όλα τα μέρη χάνονταν σαν βότσαλο στη θάλασσα».

Μέσα από τα λόγια του αυτά, αισθανόμαστε το πάθος που ένιωθε για αυτή τη γυναίκα. Μιλάει σαν να είναι κυριολεκτικά μαγεμένος από την εικόνα της μοιραίας αυτής γυναίκας. Ο πρωταγωνιστής προσπαθεί να χτίσει το μέλλον του με το πρότυπο της καλής γυναίκας (Ann), εκείνης που υπομένει και αναμένει την επιστροφή του ενώ το παρελθόν του τον στοιχειώνει. Η γυναίκα αράχνη από το παρελθόν όμως, θα προσπαθήσει να τον παγιδέψει σε συνεργασία με τον εραστή της τζογαδόρο και γκάνγκστερ Whit Sterling (Kirk Douglas), ώσπου τελικά καταλήγουν να τιμωρηθούν

με θάνατο κι οι δύο. (Gehring, 1988, σ. 54)

Η ταινία αυτή βασίστηκε στο μυθιστόρημα εγκλήματος *Build My Fallows High*, από τον Geoffrey Homes, ένα ψευδώνυμο του Daniel Mainwaring. Εκπληκτικό ασπρόμαυρο φιλμ από τον Nicholas Musuraca, με εξωτερικούς χώρους και υπέροχες λήψεις μέσα και γύρω από τη λίμνη Tahoe, το Σαν Φρανσίσκο και το Λος Άντζελες. Η ταινία αφηγείται την ιστορία ενός πρώην ιδιωτικού ντετέκτιβ (Robert Mitchum) της Νέας Υόρκης, ο οποίος έχει προσληφθεί από τον τζογαδόρο και γκάνγκστερ Whit Sterling (Kirk Douglas) για να βρει την ερωμένη του τελευταίου Kathie Moffat (η μοιραία γυναίκα Jane Greer), η οποία τον πυροβόλησε και έκλεψε 40.000 δολάρια από τα χρήματά του. Ο συνεργάτης του Markham (Mitchum), Jack Fischer (Steve Brodie), προσλαμβάνεται επίσης από τον Sterling για να την εντοπίσει και να την φέρει πίσω. Μετά από συζήτηση με την πρώην συγκάτοικό της, ο Jeff υποθέτει ότι η Kathie πήγε στο Μεξικό και στη συνέχεια στο Acapulco. Την ακολουθεί εκεί και ένα φλογερό πάθος γεννιέται μεταξύ τους. Πολλά από τα βασικά μοτίβα του φιλμ νουάρ, συναντάμε και σε αυτήν ταινία όπως: μοιραία γυναίκα, άντρας θύμα, ηθική γυναίκα, παράνομο πάθος, έγκλημα, έντονος ερωτισμός στο πρωταγωνιστικό ζευγάρι, δολοφονία, σκοτεινές λήψεις, έξυπνοι διάλογοι, εύστοχες και γρήγορες ατάκες.

Ο πρωταγωνιστής Bailey, ερωτεύεται δύο γυναίκες που εκπροσωπούν δύο μορφές αγάπης και τα δύο κλασικά γυναικεία αρχέτυπα: η Ann Miller (Virginia Huston) είναι το φως, μια καθωσπρέπει γυναίκα, μια στοργική σύντροφος και φίλη, ενώ η Kathie Moffat (Jane Greer), το σκοτάδι, η μοιραία γυναίκα, είναι η παθιασμένη και σαγηνευτική ερωμένη. Με οδηγό την αυτοσυντήρηση και την επιθυμία για εκδίκηση, η Kathie ψεύδεται, κλέβει και δολοφονεί. Η σκοτεινή φύση της αποκαλύπτεται για πρώτη φορά όταν ο Jeff της λέει ότι ο Whit Sterling (Kirk Douglas) είναι ζωντανός και απαντά ψυχρά: «Τον μισώ. Αυπάμαι που δεν πέθανε».

Η Kathie έκλεψε \$ 40.000 από τον Whit, προσπάθησε να τον δολοφονήσει και δεν δείχνει κανένα ψήγμα ενοχής. Σύμφωνα με τον Jack Boozer, « Η θανατηφόρα πλανεύτρα... απομακρύνει σε μεγάλο βαθμό τον παραδοσιακό ρομαντισμό και την παθητική οικειότητα, επιλέγοντας αντ' αυτού να εφαρμόσει τη σεξουαλικότητά της σε ανθρωποκεντρικά οικόπεδα στην υπηρεσία της απληστίας. Η Kathie ταιριάζει στον ορισμό αυτό. Παρά τη σκοτεινή φύση της, ο Jeff και η Whit δεν μπορούν να αντισταθούν στην γοητευτική της φύση». (Boozer, 1999, σ. 3-4)

Ο Bailey, διχάζεται ανάμεσα στην επιθυμία μιας νέας αρχής, ύστερα από την συνάντησή του με την καλόβουλη Ann Miller (Virginia Huston) και στην εμμονή του με το παρελθόν και συγκεκριμένα με την μοιραία γυναίκα Kathie Moffat (Jane Greer). Γιατί δεν ξεχνά το παρελθόν του και την Kathie; Άλλωστε μόνο προβλήματα του δημιούργησε, του είπε ψέματα, τον πρόδωσε και για χάρη της θα έκανε τα πάντα. Παρότι λοιπόν, ο πρωταγωνιστής έχει επίγνωση της κατάστασης μαγνητίζεται από εκείνη και γίνεται έρμαιο του παιχνιδιού της.

"Νομίζω ότι είμαι σε ένα πλαίσιο", λέει στον Petey, τον οδηγό του, "το μόνο που μπορώ να δω είναι το πλαίσιο. Πάω να δω την εικόνα." Κάθε λεπτό αυτής της ταινίας φαίνεται πως φωνάζει «προσοχή παγίδα».

Εδώ βρίσκεται η ίδια, η ουσία του φιλμ νουάρ. Ο πρωταγωνιστής Baily φέρει τη δική του μοίρα. Ένα λογικό άτομο μπορεί να ξεχάσει την εικόνα και να προσπαθήσει να βγει από το διαγραμμένο πλαίσιο, αλλά όχι και ο Bailey. Βρίσκει όλο και περισσότερους λόγους για να παραμείνει εντός του πλαισίου. Οι λόγοι ουσιαστικά απαντούν σε ένα όνομα: Kathie, αλλιώς η μοιραία γυναίκα της καρδιάς του. Η συμπεριφορά του Bailey αλλάζει σε όλη την ταινία λόγω του ρόλου της Kathie στη ζωή του. Η αλήθεια είναι ότι ο Bailey επιλέγει πάντα τον επικίνδυνο δρόμο, ανεξάρτητα από τις συνέπειες. Αυτή η επιλογή του φανερώνει ίσως και μια υποσυνείδητη αυτοκαταστροφική τάση. Θα μπορούσε να σταματήσει οποιαδήποτε στιγμή και να τρέξει μακριά με την Ann, που τον αγαπάει αληθινά και μαζί της θα μπορούσε να έχει μια φυσιολογική ζωή. Εκείνη τον περιμένει μέχρι την τελευταία στιγμή. Το μόνο που έχει να κάνει είναι να αφήσει το παρελθόν πίσω του, να πάψει τα πισωγυρίσματα και να κοιτάξει μόνο μπροστά. Ύστερα, αν παρατηρήσουμε τα πλάνα που τον δείχνουν με την Άνν είναι φωτεινότερα και συνήθως απεικονίζουν όμορφα τοπία που αποπνέουν ηρεμία. Αντίθετα, τα πλάνα με την Κάθι είναι σκοτεινά, μυστηριώδη και εντός κλειστών χώρων. Η Anne είναι πλάσμα της ημέρας ενώ η Kathie είναι ένα ανεξιχνίαστο πλάσμα της νύχτας. Κατά κάποιο τρόπο, αυτή η αντίθεση ίσως υποδηλώνει πως ό,τι πέρασε σκοτεινιάζει και χάνεται και έτσι πρέπει να γίνεται για να μπορούμε να ζούμε στο φως, δηλαδή στο παρόν. Η Ανν φωτίζεται από το αληθινό φως του ηλίου σαν ένα αγνό πλάσμα που είναι ενώ η Κάθι από ψεύτικο φως κλειστών χώρων που υποδηλώνει ίσως, τον διχασμένο και κίβδηλο χαρακτήρα της.

Οι κλειστοί χώροι παραπέμπουν σε φυλακή γι' αυτό και συνδέονται με την μοιραία γυναίκα που του δεσμεύει καρδιά και μυαλό. Η φύση δηλώνει την ισορροπία και την ομορφιά γι' αυτό και βλέπουμε την Ανν μέσα σε αυτό το πλαίσιο. Η Ann

βρίσκεται σε ειρήνη στον φυσικό κόσμο, αλλά η Kathy είναι μια βίαιη και απρόβλεπτη δύναμη της φύσης. Όταν ο Jeff την βλέπει για πρώτη φορά, λέει με δέος, «την είδα να βγαίνει από τον Ήλιο». Η Kathie είναι σαν ένα εκθαμβωτικό αστέρι, λόγω της ομορφιάς της. Την επόμενη φορά που την βλέπει, λέει: «περίμενε μέχρι αργά το βράδυ και μετά βγήκε από το φως του φεγγαριού χαμογελώντας». Αυτές οι συγκλονιστικές σκηνές - το ένα στο Ηλιακό φως και το άλλο στο φως του φεγγαριού - αποκαλύπτουν τα άκρα του χαρακτήρα της γυναίκας αράχνης. Αν και είναι όμορφη, είναι ένα πλάσμα φτιαγμένο από σκοτάδι, ικανό για αγάπη, αλλά δηλητηριασμένο από μίσος.

Η μοιρολατρία διαθέτει σημαντικό ρόλο σε αυτή την ταινία, τουλάχιστον, ως επιρροή από τις ελληνικές τραγωδίες. Ο ήρωας φαίνεται καταδικασμένος, ανεξάρτητα από τις πράξεις του. Η προσπάθεια του Bailey να ξεφορτωθεί το παρελθόν, τον οδηγεί στο θάνατό. Το πιο τραγικό στοιχείο στο *Out of the Past* ίσως είναι το γεγονός ότι η πτώση της Kathie ήταν το αποτέλεσμα της μοναδικής προσπάθειάς της να εμπιστευτεί κάποιον: τον Bailey. Αυτό δεν σημαίνει ότι η ταινία είναι καταθλιπτική. Η ευτυχία για πολλούς είναι σχεδόν ανύπαρκτη, αλλά με το να μην περιορίζεται σε σενάρια ευτυχούς τερματισμού, το φιλμ νουάρ συνέβαλε στην αποκατάσταση της ισορροπίας που διαταράχθηκε από την παραδοσιακή έννοια του ευτυχισμένου τέλους.

Η Kathie δεν είναι τίποτα λιγότερο από την επιτομή της Femme Fatale, μιας γυναίκας που δεν έχει φραγμούς, είναι πολυμήχανη και δε διστάζει να σκοτώσει για να πάρει αυτό που θέλει. Δεν αποτυγχάνει και στις πιο δύσκολες στιγμές να διατηρήσει μια γαλήνια έκφραση στο πρόσωπό της, όταν άλλοι θα έδειχναν πανικό. Αυτή η γαλήνη γοητεύει τον Bailey καθώς και τον θεατή, γιατί δείχνει ότι ίσως έχει απομείνει κάτι καλό μέσα της. Οι πράξεις της δεν είναι τυχαίες ή παρορμητικές, αλλά προσεκτικά μελετημένες. Γνωρίζει ότι το λάθος δεν είναι επιλογή και ενεργεί αναλόγως.

Η ταινία *They live by night* ενώ περιλαμβάνει έγκλημα, παρανομία, ερωτισμό, διαφέρει ως προς την έλλειψη της γυναίκας αράχνης. Ο πρωταγωνιστής Bowie εδώ είναι ένα νέο παιδί 23 χρονών που πέρασε τα πιο τρυφερά του χρόνια μέσα στη φυλακή. Η εισαγωγική πρόταση «Αυτό το αγόρι και αυτό το κορίτσι δεν εισήχθη ποτέ σωστά στον κόσμο στον οποίο ζούμε.» μας εισάγει στο κεντρικό θέμα που είναι η ερωτική ιστορία του Bowie (Farley Granger) and της Keechie (Cathy O'Donnell), σε ένα σκηνικό στο Μισισσιπή.

Αυτή η ασπρόμαυρη ταινία, βασισμένη στο μυθιστόρημα του Edward Anderson, *Thieves Like Us*, αναφέρεται σε τρεις κρατούμενους Bowie, T-Dub (Jay C. Flippen) και Chicamaw (Howard DaSilva), που δραπετεύουν από μια κρατική φυλακή.

Ο Bowie πέρασε επτά χρόνια από τη ζωή του εκεί και θέλει να αποδείξει την αθωότητά του. Οι T-Dub και Chicamaw είναι γνωστοί μεσήλικες εγκληματίες, που χρησιμοποιούν τον Bowie για να ληστέψουν τράπεζες και να χειραγωγήσουν τον Τύπο για να παρουσιαστεί σαν να είναι ο "Bowie the Kid" ο ηγέτης τους. Στην πορεία, ο Bowie συναντά την Keechie σε ένα κρησφύγετο. Θα ερωτευτούν και θα παντρευτούν και η Keechie θα μείνει έγκυος. Η Keechie αναπαριστά το καλό πρότυπο γυναίκας, είναι ένα απλό, λογικό και αγνό κορίτσι που πιστεύει στον ρομαντισμό και στην αγάπη που μπορεί να διαρκέσει για πάντα. Το πρότυπο αυτό έρχεται σε αντίθεση με την δυναμική, ανεξάρτητη γυναίκα αράχνη που οδηγείται από τα πάθη της.

Ο Bowie θέλει να φύγει με την Keechie και να απαλλαγεί από τους εγκληματίες φίλους του. Οι εγκληματίες «φίλοι» του όμως, τους εντοπίζουν και τον εκβιάζουν, ώσπου αναγκάζεται να συμμετάσχει και σε μια ακόμη ληστεία τράπεζας, όπου και τραυματίζεται. Στο τέλος της ταινίας, η σύζυγος του T-Dub, κάνει μια συμφωνία με τους μπάτσους, ότι για να κερδίσει την ελευθερία του συζύγου της, θα παραδώσει τον Bowie. Η αστυνομία πυροβολεί τον Μπόουι και σωριάζεται νεκρός στη γη ενώ η Keechie σπαράζει δίπλα στο άψυχο κορμί του. Το φιλμ νουάρ, επιβεβαιώνει κατά κάποιο τρόπο ότι η εμπιστοσύνη γράφεται με (η) «ήττα» στο τέλος (Κική Δημουλά) και οφείλει κανείς να είναι διαρκώς επιφυλακτικός και καχύποπτος για να επιβιώσει, διότι οι σχέσεις είναι ρευστές και εύθραυστες.

Το μοτίβο που βλέπουμε πως επαναλαμβάνεται ακόμη μια φορά είναι αυτή η αδυναμία του πρωταγωνιστή να ξεφύγει από τη μοίρα του και να καθορίσει τη ζωή του. Η ταινία μας αφήνει έντονη την αίσθηση δυσαρέσκειας, όσον αφορά το ρομαντικό ειδύλλιο των πρωταγωνιστών που δεν πρόλαβε να ανθίσει και ξεριζώθηκε. Αισθήματα θυμού γεννιούνται ως προς την έλλειψη δικαιοσύνης και ως προς την έλλειψη μιας δεύτερης ευκαιρίας για ανθρώπους που έχουν θέληση να αλλάξουν και να εξελιχθούν στην καλύτερη εκδοχή του εαυτού τους. Το φιλμ νουάρ είναι σαν να δηλώνει απόλυτα ότι δεν πιστεύει στην αλλαγή αλλά μόνο στην τιμωρία. Ταυτόχρονα «κρούει τον κώδωνα» στην κοινωνία που βλέπει μόνο την επιφάνεια και δεν διερευνά βαθύτερα τους ανθρώπους και τα γεγονότα. Η μοίρα στο φιλμ νουάρ, δεν είναι στα χέρια μας και τίποτα και κανείς γύρω μας δεν είναι αυτό που φαίνεται.

Η προδοσία σαν μοτίβο επαναλαμβάνεται και σε αυτό το έργο: α) όταν βλέπουμε τον εγκληματία και συνεργό του Bowie να προσπαθεί να τον πυροβολήσει κι όταν η γυναίκα του άλλου συνεργού, τον καταδίδει με τον όρο να αφηθεί ο άντρας της ελεύθερος. Η διαφορά σε αυτό το φιλμ νουάρ είναι η υπερίσχυση του ρομαντικού

στοιχείου έναντι του εγκλήματος. Για πρώτη φορά ίσως, βλέπουμε ότι οι πρωταγωνιστές μας παρότι ζουν στην παρανομία, παρουσιάζουν έντονα, ίχνη ηθικής και γνωρίζουν το ορθό, έχουν ελπίδες και ονειρεύονται μια φυσιολογική ζωή. Η βίωση μιας ζωής σε κίνδυνο και στο άγχος της σύλληψης που χαρακτηρίζει το πρωταγωνιστικό ζευγάρι, επιβεβαιώνει τις βασικές θεματικές συνθέσεις του φιλμ νουάρ. (Gehring, 1988, σ. 67)

Η ταινία *Night and the City* αποτελεί ένα ακόμη χαρακτηριστικό παράδειγμα φιλμ νουάρ. Η ταινία ξεκινά με αφήγηση και πυροβολισμούς στην πόλη του Λονδίνου το βράδυ. «*Νύχτα και η πόλη*», λέει μια αμερικανική φωνή. «*Η νύχτα είναι απόψε, αύριο το βράδυ, ή οποιαδήποτε νύχτα*». Η πόλη είναι το Λονδίνο. Ειδικότερα, η νυχτερινή γειτονιά Soho είναι γνωστή για τις συμμορίες και το αχαλίνωτο έγκλημα. Αποτελεί ένα θρυλικό «βρώμικο» κέντρο στο West End του Λονδίνου. Ο τίτλος της ταινίας υποδηλώνει ότι το Σόχο δεν ήταν τίποτα άλλο παρά έρεβος και απελπισία. Ένας αλήτης μπορούσε να περιπλανηθεί τη νύχτα, να ληστέψει, να δολοφονήσει και να πλαγιάσει με οποιαδήποτε ανήλικη ή ενήλικη πόρνη.

Το πρωτότυπο μυθιστόρημα του Gerald Kersh στο οποίο βασίστηκε η παραπάνω ταινία, ήταν το τρίτο σε σειρά έργο του, που γράφτηκε το 1938, αλλά δεν δημοσιεύθηκε μέχρι το 1946 λόγω του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Ο Kersh δημιούργησε τον πρωταγωνιστή της ιστορίας, τον Χάρι Φάμπιαν, έναν τύπο καταδικασμένο από την αρχή λόγω του ασταθούς και επιπόλαιου χαρακτήρα του. Ειδικά στην παρούσα ταινία βλέπουμε να επιβεβαιώνεται η αρχή του νουάρ που θέλει τους πρωταγωνιστές αντιήρωες, εστιάζοντας στα ελαττώματά τους και σε όσα τους κάνουν μισητούς. Ο πρωταγωνιστής του έργου Χάρι, δεν καταφέρνει να προκαλέσει κανένα ίχνος συμπάθειας μέχρι το τέλος της ταινίας, γιατί είναι ένας άνθρωπος πονηρός, ύπουλος και ασύστολα ψεύτης.

Συγκεκριμένα, ο Χάρι, μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, παραμένει στο Λονδίνο και πείθει την Αμερικανίδα φίλη του Mary Bristol (Gene Tierney) να μείνει μαζί του έτσι ώστε να ζήσει μια ζωή απόλαυσης και ευκολίας μόλις αυτός πετύχει την «απόλυτη απάτη», προωθώντας την ελληνορωμαϊκή πάλη. Βέβαια, από ότι βλέπουμε στην ταινία, η φίλη του είναι εκείνη που τον συντηρεί. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με τον χαρακτήρα του και τις απόψεις του, μετατρέπει αυτόματα τον Χάρι, σε «νταβατζή».

Κάποτε, συναντά τον ξακουστό πυγμάχο, Γρηγόριους (Stanislaus Zbyszko) και τον δεσμεύει σε μια συνεργασία, αφού τον βλέπει πρώτα να

παλεύει. Ο Χάρι όμως, χρειάζεται λεφτά για να προωθήσει τον Γρηγόριους και να οργανώσει έναν αγώνα σε μια αρένα του Λονδίνου, που ελέγχεται από τον γιο του Γρηγορίου, τον Κρίστο (Herbert Lom). Οπότε πηγαίνει στον ασυμβίβαστο Phil Nosseros (Francis L. Sullivan), έναν πολύ εύσωμο ιδιοκτήτη νυχτερινών κέντρων διασκέδασης, που ζει ουσιαστικά μέσα στους τέσσερις τοίχους ενός γραφείου. Δεν καταφέρνει να πάρει τα λεφτά από τον Phil, γι' αυτό και στήνει ένα βρώμικο παιχνίδι, το οποίο στη συνέχεια θα υπογράψει και το τέλος του.

Ο Χάρι είναι ένας κυνηγημένος αλήτης, ένας τεμπέλης που θέλει να «πιάσει την καλή μια και έξω», πλασάρει φρούδες υποσχέσεις και μπορεί να προδώσει τον οποιοδήποτε προκειμένου να πετύχει τον σκοπό του. Σε αντίθεση με τα προαναφερθέντα φιλμ νουάρ, πρώτη φορά συναντάμε έναν άντρα τόσο αδίστακτο, πολυμήχανο και υπέρμετρα φιλόδοξο.

«You had brains... ambition... You worked harder than any ten men. But the wrong things. Always the wrong things».

Στην ταινία αυτή, ο άντρας δεν είναι το θύμα. Αντιθέτως, θύματά του είναι και τα δύο πρότυπα γυναίκας δηλαδή η ηθική γυναίκα και η γυναίκα αράχνη. Αξίζει να σημειωθεί, πως πρώτη φορά μάλλον βλέπουμε, τον ρόλο της μοιραίας γυναίκας υποβαθμισμένο σε σημείο μάλιστα, που να καταλήγει το θύμα του πρωταγωνιστή. Κατά κάποιο αδιευκρίνιστο λόγο φαίνεται σαν να έχουν ανατραπεί οι ρόλοι. Τα κοινά στοιχεία, με τα προηγούμενα φιλμ νουάρ, είναι το έγκλημα, η παρανομία, η προδοσία, οι σκοτεινές λήψεις, η μοιραία γυναίκα και η γυναίκα θύμα.

Ο Χάρι εμπλέκεται διαρκώς σε έναν φαύλο κύκλο παράνομων συναλλαγών με τον υπόκοσμο του Λονδίνου. Εμφανίζεται πάντα με φανταχτερά αθλητικά σακάκια, προσπαθώντας ίσως και με αυτόν τον τρόπο να πείσει τον κόσμο ότι είναι κάποιος. Προσπαθεί δηλαδή και μέσα από το ντύσιμό του να δείξει ότι είναι υπαρκτός και αξίζει την προσοχή. Ακόμα και η Μαίρη (Gene Tierney), η κοπέλα που τον αγαπά, είναι θύμα της σκευωρίας του Χάρι. Στο τέλος δεν υπάρχει νίκη, καμία διαφυγή και καμία σωτηρία για εκείνον, που προσπάθησε να πάρει τα ηνία του υποκόσμου του Λονδίνου και βγήκε χαμένος. Μέχρι το τέλος, ο Χάρι λειτουργεί σα ζόμπι. Η γλοιώδης παρόρμηση του, μεταμορφώνεται σε νοσηρή αυτοπεποίθηση. Δεν προκαλεί κανένα ίχνος συμπάθειας στο κοινό, ούτε καν στην τελευταία σκηνή που ξέρουμε πως είναι μελλοθάνατος, γιατί παραμένει αδιόρθωτος και αμετανόητος. Ψήγματα συνείδησης του Χάρι βλέπουμε στιγμιαία, μόνο λίγο πριν το τέλος, όταν αναλογίζεται πόσα απανωτά λάθη έχει διαπράξει.

«*She loved me. Such a nice kid. She loved me. Oh, the things I did*».

Οι πόλεις στο φιλμ νουάρ δεν είναι απλώς επικίνδυνες, θα λέγαμε πως είναι ορατές σαν παγίδες θανάτου, χώροι από τους οποίους δεν μπορεί κανείς να αποδράσει. Θα μπορούσαμε να τις παρομοιάσουμε ίσως με έναν αστικό λαβύρινθο. Αυτό το κοινό μοτίβο στις περισσότερες ταινίες του είδους, εντοπίζεται και σε αυτήν την ταινία. Σχεδόν κάθε σκηνικό είναι γεμάτο με αρχιτεκτονικά πλέγματα, πλαίσια, ατελείωτες σκάλες, στενά σκαλοπάτια, προοπτικές που εμποδίζουν την κινητικότητα, την ορατότητα του θεατή και την ελευθερία των ανθρώπων. Τέλος, από μια στυλιστική ματιά, η ταινία αυτή παρουσιάζει την ξεδιάντροπη πλευρά της πόλης, έχει παράξενες γωνίες λήψης και κλειστοφοβικές συνθέσεις.

Η ταινία *The Killers* (1946) του Robert Siodmak, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ταινίας φιλμ νουάρ, στην οποία αποτυπώνονται μερικά από τα βασικά μοτίβα του είδους, που έχουμε αναλύσει στην παρούσα εργασία. Συγκεκριμένα, συνδυάζει περίπλοκη αφήγηση με ένα εξπρεσιονιστικό οπτικό στυλ. Η ταινία αυτή, βασίστηκε στο υποβλητικό, ομώνυμο διήγημα (1927) του Ernest Hemingway, αλλά στην πραγματικότητα η ταινία απλώς χρησιμοποιεί αυτή την ιστορία ως εφελθτήριο για την επόμενη αφήγηση, η οποία είναι απολύτως πρωτότυπη. Η ταινία περιλαμβάνει μια ελικοειδή έρευνα για τα γεγονότα που οδηγούν σε μια δολοφονία που παρακολουθούμε στην αρχή της ταινίας. Καθώς η ιστορία ξετυλίγεται και η αλήθεια αποκαλύπτεται, παρατηρούμε ότι η μοίρα σαν σκιά στοιχειώνει τον πρωταγωνιστή-θύμα της γυναίκας αράχνης. Σημειώνεται ότι, οι ταινίες με έντονη παρουσία εξπρεσιονιστικών στοιχείων, δεν διαθέτουν συνήθως εκλεπτυσμένους δραματικούς χαρακτήρες. Στην ταινία αυτή όμως, βλέπουμε πως δεν ισχύει κάτι τέτοιο όταν βλέπουμε τη γοητευτική και σαγηνευτική Ava Gardner (στον πρώτο της ρόλο) που μαγνητίζει τα βλέμματα και τον Burt Lancaster ως έναν συναισθηματικό και παθητικό άντρα που ζει άνομα χωρίς όμως οπτικά να του ταιριάζει η ταμπέλα του αλήτη.

Η ιστορία του έργου, ξεκινάει ακριβώς όπως και η σύντομη ιστορία του Hemmingway, με δύο μισθωμένους δολοφόνους να τρομοκρατούν τους ενοίκους ενός εστιατορίου μικρής πόλης, καθώς αναζητούν το θύμα τους, που υποδύεται ο Burt Lancaster, γνωστός ως "ο Σουηδός". Το μεγαλύτερο μέρος του υποθετικού, λακωνικού διαλόγου του Hemmingway διατηρείται στην ταινία λέξη προς λέξη. Αλλά η ιστορία του Hemmingway, που δεν περιγράφει καμία δολοφονία και δεν έδωσε κίνητρο για τις προθέσεις του δολοφόνου, διατυπώνεται μετά από μόλις δώδεκα λεπτά της ταινίας. Η

αμεσότητα της ιστορίας του Hemmingway είναι αυτό που την έκανε συναρπαστική. Ποτέ δεν μαθαίνουμε ουσιαστικά τον λόγου που οι δολοφόνοι κυνηγούν τον Anderson ή γιατί εκείνος στέκεται αδρανής μπροστά στην αναπόφευκτη καταστροφή του. Το γεγονός αυτό πλημμυρίζει την ατμόσφαιρα με μια αύρα μοιρολατρίας και απελπισίας που εμποδίζει τον πρωταγωνιστή να ξεπεράσει τη βίαιη εξουσία των πληρωμένων δολοφόνων. Η ταινία σε όλη τη διάρκειά της αφήνει έντονα ψήγματα αγωνίας. Ύστερα, από την απεικόνιση της δολοφονίας του Σουηδού, η υπόλοιπη ιστορία ανατρέχει σε γεγονότα που διαλευκαίνουν τους παράγοντες που οδήγησαν στην εκτέλεση του «Σουηδού» όπως και το ποιόν της προσωπικότητάς του.

Κεντρικό ρόλο στη διαλεύκανση του μυστηρίου της ανθρωποκτονίας του «Σουηδού» διαδραματίζει ο Jim Reardon (που παίζεται από τον Edmund O'Brien), ο οποίος εργάζεται ως ασφαλιστικός ερευνητής που εξετάζει περιπτώσεις επιδόματος (πχ λόγω ασθένειας ή θανάτου) πελατών της ασφαλιστικής εταιρείας. Αυτή η δουλειά γρήγορα γίνεται εμμονή στις προσπάθειές του να λύσει τα αινίγματα. Η προσπάθειά να κατανοήσει πλήρως το μυστήριο της δολοφονίας, αντιπροσωπεύει τον κεντρικό αφηγηματικό άξονα της ταινίας.

Ο ασφαλιστικός ερευνητής στη διάρκεια της ταινίας, μαθαίνει έντεκα σύντομες ιστορίες από τους διάφορους συνομιλητές του, που ο καθένας προσπαθεί να φανεί αθώος. Καθώς οι πληροφορίες συσσωρεύονται, τόσο ο θεατής όσο και ο Reardon συμπληρώνουν τα χαμένα κομμάτια στο παζλ, για το τι πραγματικά συνέβη. Ορισμένες από τις πληροφορίες σε αυτά τα επεισόδια είναι καθαρά οπτικές (αναγνωρίζουμε άγνωστους χαρακτήρες που έχουμε δει από προηγούμενα επεισόδια) που προφανώς δεν είναι διαθέσιμες στον Reardon. Καθώς εκτυλίσσεται η ιστορία αντιλαμβανόμαστε ότι αυτό που μαθαίνει ο θεατής απέχει από αυτό που μαθαίνει ο Reardon. Τα οπτικοποιημένα επεισόδια έχουν ως εξής: Πρώτα, ο Reardon έρχεται σε επαφή με έναν από τους συναδέλφους του «Σουηδού» σε ένα μικρό βενζινάδικο και μαθαίνει ότι πολύ πρόσφατα κάποιος πελάτης είχε κοιτάξει έντονα τον Σουηδό κι εκείνος έφυγε ενοχλημένος για το σπίτι του. Έπειτα, ο Reardon επισκέπτεται την ασφαλιστική δικαιούχο του «Σουηδού», στο Atlantic City. Αποδεικνύεται ότι η δικαιούχος του επιδόματος ασφάλειας ζωής του, ήταν η καμαριέρα σε ένα ξενοδοχείο που ο «Σουηδός» και κάποια ανώνυμη γυναίκα επισκέπτονταν περιστασιακά στο παρελθόν. Προσπαθώντας να καταλάβει γιατί να μετατρέψει σε δικαιούχο στα ασφαλιστικά έσοδα μετά τον θάνατό του την υπηρέτρια, μαθαίνει ότι εκείνη του είχε σώσει τη ζωή,

όταν μέσα στην απόγνωσή του ένα βράδυ, συνειδητοποιώντας ότι τον εγκατέλειψε η γυναίκα αράχνη (Kitty), σπάει το παράθυρο του δωματίου με μια καρέκλα και επιδιώκει να πηδήξει στο κενό.

Ο Reardon μαθαίνει ότι ο Σουηδός ήταν κάποτε βραβευμένος μποξέρ που όμως, ύστερα από έναν σοβαρό τραυματισμό στο δεξί του χέρι, έχασε την πυγμή και την δύναμη του. Επόμενο ήταν ότι ο Σουηδός, αφού δε μπορούσε πια να αγωνιστεί ως μποξέρ, εξαιτίας του σοβαρού τραυματισμού του και να κερδίσει χρήματα από αυτό θα κατέληγε μπλεγμένος σε εγκληματικές δραστηριότητες. Έπειτα, ο ερευνητής μαθαίνει πως συνελήφθη και φυλακίστηκε για δύο χρόνια, 1938-40, οπότε επισκέπτεται τον αστυνομικό που τον συνέλαβε, τον Sam Lubinsky. Η απεικονισμένη ανάμνηση του Lubinsky δείχνει πως ήταν φίλοι από παιδιά με τον «Σουηδό» και πως τον είχε δει στον τελευταίο του αγώνα στο ρινγκ το 1935. Η σύζυγος του Lubinsky, πρώην σύντροφος του Σουηδού, θυμάται την τελευταία συνάντησή της με τον Σουηδό το 1938, κατά την οποία ο Σουηδός ενώ ήταν μαζί της, αδιαφόρησε για αυτήν και μαγεύτηκε από κάποια άλλη γυναίκα, την γνωστή Kitty Collins (Ava Gardner).

Ο Lubinsky, θυμάται πως σκόπευε να συλλάβει τη Kitty ως κλέφτη κοσμημάτων το 1938, όταν την συνάντησε σε ένα νυχτερινό κέντρο διασκέδασης, να φοράει κλεμμένο κόσμημα. Εκείνη προσπάθησε να το κρύψει αλλά ο Lubinsky το αντιλαμβάνεται και προχωράει στη σύλληψή της. Ξαφνικά εμφανίζεται ο «Σουηδός» και αναλαμβάνει την ευθύνη για τα κλεμμένα κοσμήματα. Κατανοούμε πόσο πλανεμένος από τη μοιραία γυναίκα ήταν ο Σουηδός που θυσιάστηκε για χάρη της και οδηγήθηκε στη φυλακή όπου και παρέμεινε για δύο ολόκληρα χρόνια. Ο Reardon βρίσκει έπειτα έναν πρώην φυλακισμένο τον Τσάρλεστον, με τον οποίο ο «Σουηδός» μοιραζόταν το ίδιο κελί και ο οποίος του αφηγείται δυο ιστορίες. Η πρώτη ιστορία του Charleston αφορούσε το διάστημα 1939-1940, όπου προειδοποιούσε τον «Σουηδό» ότι όταν μια γυναίκα (στην περίπτωση του Σουηδού ήταν η Kitty) σταματά να γράφει σε έναν άντρα στη φυλακή, σημαίνει ότι έχει πάψει να περιμένει και δεν τον αγάπησε ποτέ πραγματικά.

Η δεύτερη ιστορία του Charleston αφορά μια συνάντηση που είχε με τον Σουηδό έξω από τη φυλακή, όπου ο τελευταίος είχε τη συνοδεία των απατεώνων με τους οποίους σχεδίαζαν μια μεγάλη ληστεία, που θα τους απέφερε 250.000 δολάρια. Όταν ο Σουηδός φτάνει στη συνάντηση, είναι συγκλονισμένος και περιμένει να δει τη Kitty.

Αργότερα, ο Reardon διαβάζει μια ιστορία σε μια εφημερίδα, που αφορά τη ληστεία μιας θυγατρικής μισθοδοσίας \$ 250.000 περίπου, στο Prentiss Hat Factory. Η ληστεία είναι οπτικά δραματοποιημένη, με ένα θεαματικό πλάνο που δείχνει την ληστεία και την απόδραση σε μια και μόνο, μακρά λήψη.

Ο Lubinsky, στο παρόν, τώρα ενημερώνει τον Reardon ότι ο Blinky Franklin (μέλος της συμμορίας ληστών), μόλις πυροβολήθηκε και μεταφέρθηκε στο νοσοκομείο. Ο πεθαμένος Φράνκλιν, ο οποίος είχε πρόσφατα διαβάσει για τη δολοφονία του Σουηδού και τον τελευταίο του τόπο, είναι σχεδόν παραπλανητικός, αλλά οι ανατρεπτικές του δηλώσεις δραματοποιούνται σε δύο διαδοχικά επεισόδια. Πρώτα, θυμάται την άσχημη χημεία μεταξύ του Colfax και του Σουηδού λίγο πριν τη ληστεία το 1940 και έπειτα θυμάται πως οι τρεις από τους ληστές χωρίς τον Σουηδό, συγκεντρώθηκαν αμέσως μετά τη ληστεία σε αγροικία. Τη συνάντηση διέκοψε η ξαφνική είσοδος του Σουηδού, ο οποίος εμφανίστηκε στη συνάντηση με το όπλο και παραπονέθηκε ότι δεν είχε ενημερωθεί για τον νεότερο τόπο συνάντησης. Σε αυτό το σημείο ο Reardon, στο παρόν, υποθέτει πως τα χρήματα πρέπει να τα είχε κρύψει ο Σουηδός, πίσω στο δωμάτιο του ξενοδοχείου όπου και δολοφονήθηκε. Η επόμενη νευραλγικής σημασίας κίνηση σχετικά με τη λύση του μυστηρίου ήταν η επίσκεψη που έκανε ο Reardon στον Colfax, ο οποίος εργαζόταν κάπου στο Πίτσμπουργκ.

Στο τελευταίο εικονογραφημένο επεισόδιο του παρελθόντος, η Kitty αποκαλύπτει πώς ξεγέλασε τον Σουηδό και πήρε όλα τα χρήματα. Το όλο θέμα ήταν να ξεγελάσουν τον Σουηδό και έπειτα να πάρουν όλα τα χρήματα, αφήνοντας να εννοηθεί ότι εκείνος ήταν ο προδότης που είχε χαλάσει τη μοιρασιά. Όλα είχαν σχεδιαστεί προσεκτικά εξ αρχής από την Kitty και τον Colfax (σύζυγό της).

Στη συνέχεια, σε ένα νυχτερινό κέντρο διασκέδασης θα καθίσει να συζητήσει ο ο Reardon (ασφαλ. ερευνητής) με την Kitty. Εκεί θα εμφανιστούν οι ίδιοι "πληρωμένοι δολοφόνοι" που σκότωσαν τον Σουηδό και που είχαν σταλεί τώρα για να δολοφονήσουν τον Reardon. Όμως, η πολύτιμη συμμαχία και συνεργασία στην υπόθεση αυτή με τον Lubinsky (αστυνομικός) του σώζει τη ζωή και καταφέρνει ο τελευταίος να σκοτώσει και τους δύο δολοφόνους. Ταυτόχρονα, η Kitty καταφέρνει να δραπετεύσει. Ύστερα στο αρχοντικό του Colfax φτάνει ο Dum Dum, αναζητώντας το μερίδιό του από το χαμένο λάφυρο και καταλήγουν να αλληλοσκοτωθούν. Συνειδητοποιούμε λοιπόν, ότι κάθε αναδρομική αφήγηση κατά τη διάρκεια της ταινίας,

συνέβαλλε στην εξέλιξη και στη διατήρηση του αμείωτου ενδιαφέροντος. Επιπλέον, τα flashbacks (αναδρομικές αφηγήσεις) διαφώτισαν τόσο τον ερευνητή όσο και τον θεατή να λύσει το μυστήριο της δολοφονίας του «Σουηδού».

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί, ότι στο συγκεκριμένο φιλμ νουάρ συναντάμε κάποια βασικά χαρακτηριστικά του είδους όπως τη μοιρολατρική ατμόσφαιρα, το έγκλημα, τη γυναίκα αράχνη, τη γυναίκα πρότυπο, τον άντρα-θύμα κ.α. Κανένας χαρακτήρας στην παρούσα ταινία δε φαίνεται να έχει ποτέ πραγματικά την ευκαιρία να αλλάξει ή και να καθορίσει τη ζωή του, όπως δηλώνεται και στον διάλογο που έχουν οι πληρωμένοι δολοφόνοι με τον εστιάτορα στις πρώτες σκηνές του έργου: *«Θα σου πω τι πρόκειται να συμβεί. Θα σκοτώσουμε τον Σουηδό. Ξέρεις το μεγάλο Σουηδό; Που δουλεύει στο βενζινάδικο; Εννοείτε τον Πητ Λάντ; Έαν λέγεται έτσι. Έρχεται κάθε βράδυ στις 6:00, έτσι; Ναι εάν έλθει. Τα ξέρουμε όλα αυτά. Γιατί θα τον σκοτώσετε; Τι σας έκανε ο Πητ Λάντ; Δεν είχε ποτέ την ευκαιρία να μας κάνει τίποτε. Δεν μας έχει δει ποτέ. Θα μας δει μόνο μια φορά».* Αργότερα, όταν ο συνάδελφος στο βενζινάδικο και φίλος του «Σουηδού» τρέχει να τον προειδοποιήσει για την εμφάνιση των δολοφόνων, τον βρίσκει να κοιμάται και ξεκινούν τον παρακάτω διάλογο:

Νικ: Σουηδέ... «Ήμουν στον Χένρυ. Δύο τύποι μπήκαν και έδεσαν εμένα και τον μάγειρα. Μας έσπρωξαν στην κουζίνα. Είπαν ότι θα σε σκότωναν όταν ερχόσουν για φαγητό. Ο Τζώρτζ σκέφτηκε ότι θα έπρεπε να έλθω να σου το πω».

Σουηδός: «Δεν υπάρχει κάτι που μπορώ να κάνω.

N: Μπορώ να σου πω πως έμοιαζαν.

Σ: Δεν θέλω να ξέρω πως έμοιαζαν. Ευχαριστώ που ήλθες.

N: Θέλεις να πάω στην αστυνομία;

Σ: Όχι, Δεν θα χρησίμευε σε τίποτε.

N: Δεν υπάρχει κάτι που θα ήθελες να κάνω;

Σ: Δεν υπάρχει τίποτα να κάνεις.

N: Δεν θα μπορούσες να φύγεις από την πόλη;

Σ: Όχι Όλα αυτά που συμβαίνουν με αφορούν,

N: Γιατί θέλουν να σε σκοτώσουν;

Σ: Έκανα κάποτε κάτι κακό. Σ' ευχαριστώ που ήλθες».

Οι άνθρωποι στο φιλμ νουάρ δείχνουν να είναι τόσο αδύναμοι και ράθυμοι να παλέψουν ενάντια στη μοίρα και αφήνονται σαν νεκρά ψάρια στη ροή του ρεύματος. Από τη μια οπτική λοιπόν, κρίνουμε τη στάση αυτή παθητική αλλά από την άλλη, δείχνει και την ταπεινότητα του ανθρώπου που γνωρίζει τις δυνάμεις του και πως είναι ανώφελο να αντισταθεί στην πανίσχυρη δύναμη της μοίρας. Η μοίρα, δεν λησμονεί τις

πράξεις και τις επιλογές μας. Για παράδειγμα, ο Σουηδός, ο Dum Dum, ο Blinky και ο Colfax πεθαίνουν το 1946 για γεγονότα που διαδραματίστηκαν το 1940. Όσον αφορά τον έξω κόσμο, οι μοίρες αυτών των ανθρώπων είναι ούτως ή άλλως αμελητέες. Παρόλα αυτά βλέπουμε και σε άλλη σκηνή καθώς εξελίσσεται η ταινία να ξεστομίζεται η ίδια πρόταση: «Γιατί να θέλει κάποιος να σκοτώσει τον Σουηδό;». Αυτό ίσως φανερώνει ότι ο πρωταγωνιστής μας μπορεί να παρασύρθηκε στην παρανομία, ωστόσο αυτό δεν σημαίνει ότι κατά βάθος είναι ένας ακόμη παλιάνθρωπος. Αντιθέτως, ο Πητ Λάντ (Burt Lancaster) γνωστός ως «Σουηδός» ύστερα από την αποφυλάκισή του, προσπαθεί κάνοντας μια τίμια πρωινή δουλειά, να κρατήσει το τιμόνι της ζωής του.

Το αφεντικό του Reardon (ασφαλ. ερευνητής) επισημαίνει πώς λειτουργεί η ασφαλιστική επιχείρηση και γενικά η επιχειρηματική λογική λέγοντας ότι το κέρδος είναι ο μόνος σκοπός κι όχι οι άνθρωποι. Ο επιχειρηματικός κόσμος είναι μια τεράστια μηχανική δομή που εξασφαλίζει πάντοτε ότι το κοινό θα παγιδευτεί στο βωμό του κέρδους με οποιοδήποτε κόστος. Επίσης, το αφεντικό του Reardon του υπενθυμίζει πως κάθε φορά που η ασφαλιστική επιχείρηση χάνει χρήματα, απλά αποκαθιστά τις απώλειες τους αυξάνοντας τα ποσοστά τους στο κοινό για το επόμενο έτος. Με αυτόν τον τρόπο ίσως γίνεται και μια νύξη για την ασύδοτη κερδοφορία των μεγάλων εταιρειών εις βάρος του λαού. Δεν υπάρχει διαφυγή από τον φαύλο αυτό κύκλο. Οι δύο αρχικοί "δολοφόνοι" του Χέμινγκουεϊ καταστράφηκαν επίσης. Η Kitty θα φυλακιστεί. Στην πραγματικότητα, ο ρόλος της Ava Gardner ως Kitty, η απόλυτη, ανυπέρβλητη femme fatale, είναι ιδιαίτερα εμβληματική της ευπάθειας μας στην κακόβουλη αποπλάνηση. Η ερωτική απογοήτευση με την οποία τραυματίζει τον Σουηδό, αναδεικνύεται μέσα από την ψυχική και σωματική κατάρρευση του, όπως ακραιφνώς βλέπουμε στην σκηνή που σπάει το παράθυρο με την καρέκλα και αποπειράται να πηδήξει στο κενό.

Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας γίνονται πολλές αναδρομές όπως είδαμε αναλυτικότερα ανωτέρω, που στόχο έχουν από τη μια πλευρά να αποκαλύψουν τον χαρακτήρα του πρωταγωνιστή και από την άλλη να ξετυλίξουν το πέπλο μυστηρίου που οδήγησε στην ψυχρή δολοφονία του. Η υπέροχη και σαγηνευτική παρουσία της Ava Gardner καθορίζει τις επιλογές και τη μοίρα του. Για αυτή την εντυπωσιακή γυναίκα παρανομεί, ρισκάρει τη ζωή του, φυλακίζεται και δολοφονείται. Το τραγούδι της «σειρήνας» Ava Gardner, νομίζω πως μεταγγίζει το βαθύτερο μήνυμα των μοιραίων σχέσεων που αναπαρίστανται στο φιλμ νουάρ. «Όσο περισσότερο ξέρω την

αγάπη, τόσο λιγότερο την γνωρίζω. Όσο περισσότερο δίνω αγάπη, τόσο πιο πολύ την χρωστάω. Ένα κτυποκάρδι ή δύο. Όσο ξέρω από αγάπη και σένα». Το μήνυμα ίσως είναι πως τον έρωτα όσο κι αν τον ζήσεις, μόλις τον γνωρίσεις, σε εγκαταλείπει κι αυτό διότι τρέφεται από το μυστήριο. Εν ολίγοις, ο έρωτας είναι σαν μια ζυγαριά που ποτέ δε βρίσκει το κέντρο βάρους για να διατηρήσει την ισορροπία και αυτό πληγώνει τη μεριά που γέρνει προς το έδαφος. Όμως, κι η μεριά που υψώνεται και ξεφεύγει νομίζοντας πως θα αγγίξει τον ουρανό, τιμωρείται με τη σειρά της για αυτά που δεν πρόσφερε και δε μοιράστηκε, όπως λόγου χάρη έπραξε η Kitty.

Η γυναίκα αυτή είναι χειριστική και υποκρίνεται προκειμένου να πετύχει τους στόχους της. Μπροστά στην απόκτηση χρήματος γίνεται αδίστακτη και άπιστη. Η Kitty εκμεταλλεύεται την αδυναμία του πρωταγωνιστή και τον χρησιμοποιεί σαν δόλωμα ενώ είναι παντρεμένη με κάποιον άλλο, μέχρι τότε συνεργάτη του «Σουηδού» στην παρανομία. Η Kitty ενώ είναι παντρεμένη βλέπουμε ότι είναι άπιστη και ότι δε μπορεί να συμβολίσει σε καμία περίπτωση το πρότυπο της μητέρας. Η γυναίκα αυτή ίσως αναδεικνύεται τόσο έντονα οπτικά μες στην ταινία ως παράδειγμα προς αποφυγή, με την έννοια ότι μια φυσιολογική και υγιής σχέση που θα ολοκληρωθεί με τη δημιουργία οικογένειας αποτελεί απατηλό όνειρο για αυτήν. Ένας ακόμη παράγοντας που την καθιστά ακατάλληλη για οικογένεια εκείνη την εποχή, είναι ο χώρος και οι ώρες εργασίας της. Η μοιραία γυναίκα, που εργάζεται όπως φαίνεται νύχτα ως τραγουδίστρια, ενσαρκώνει τη γυναίκα σειρήνα που σε μαγεύει και σε παρασύρει σε πάθη καταστροφικά. Η απληστία της μοιραίας γυναίκας, μας φαίνεται υπερβολική αλλά ταυτόχρονα μπορεί να προκύπτει κι από την καταπίεση που δέχτηκε η καθημερινή γυναίκα όλα τα προηγούμενα χρόνια που ήταν οικοκυρά και εξαρτώμενη από τον άντρα της. Η εκδίκηση της γυναίκας είναι μάλλον η μετατροπή του άντρα σε θύμα.

Το ασπρόμαυρο φιλμ ντύνει με μυστήριο την ταινία αυτή. Βέβαια όπως είδαμε και σε άλλα παραδείγματα, η μοιραία γυναίκα καταλήγει πάντα θύμα της παγίδας που η ίδια υφαίνει αλλά αυτό δεν αναιρεί την πληθωρική της παρουσία σε όλη τη διάρκεια της ταινίας. Ακόμη, σημειώνεται ότι η ταινία αυτή παρουσιάζει πολλαπλές αναδρομικές αφηγήσεις, το μοτίβο της αρχικά τέλει ληστείας που τελικά καταλήγει σκέτη αποτυχία. Η ηθική την οποία συμβολίζει ο ρόλος του αστυνομικού, διαπλέκεται συνεχώς με την ανομία και τον υπόκοσμο χωρίς όμως να αλλοτριωθεί. Το φιλμ νουάρ είναι γεμάτο αντιφάσεις και το κεντρικό του μήνυμα είναι πως «ότι λάμπει δεν είναι

χρυσός». Οι χαρακτήρες στο φιλμ νουάρ κρύβονται πίσω από μια μάσκα και υποκρίνονται προκειμένου να φέρουν εις πέρας τα υποχθόνια σχέδια τους. Εν κατακλείδι, στο φιλμ νουάρ εκείνο που θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε δεδομένο είναι πως το ανήθικο και το παράνομο τιμωρείται πάντοτε στο τέλος, ώστε να επέλθει η κάθαρση στον συναισθηματικό και ψυχικό κόσμο του θεατή.

Η ταινία *Sunset Boulevard* (1950) ξεκινάει με ήχους σειρήνων από τα περιπολικά που σπεύδουν να φτάσουν στο σπίτι της πρωταγωνίστριας Norma Desmond, ύστερα από τον φόνο που διέπραξε για να βρουν το θύμα και να την συλλάβουν. Η ταινία, είναι μια αναδρομική αφήγηση που ξεκινά από την κατάληξη του πρωταγωνιστή και ύστερα αφηγείται την ιστορία από την αρχή. Ο αφηγητής της ιστορίας, είναι ο πρωταγωνιστής-θύμα της γυναίκας αράχνης. Αυτό το μοτίβο, όπου ο άνδρας-θύμα είναι ο αφηγητής είναι πολύ συχνό όπως είδαμε ανωτέρω στο φιλμ νουάρ.

Ο πρωταγωνιστής Joe Gilles (William Holden) λοιπόν, είναι ένας άσημος και άνεργος σεναριογράφος, ο οποίος προσπαθεί να πουλήσει τα σενάρια του αλλά καταλήγει λόγω των χρεών του να χάσει το αυτοκίνητο αλλά και να εκδιωχθεί από το σπίτι του. Τα συναισθήματα που γεννιούνται από την αρχή της ταινίας είναι αγωνία, απελπισία και φόβος που κορυφώνονται με την συνοδευτική μουσική υπόκρουση. Η αίσθηση ότι ο άνθρωπος είναι ανίκανος να διαγράψει την τύχη του και όλα πηγαίνουν στραβά, εκτοξεύει την αίσθηση της απογοήτευσης. Ο πρωταγωνιστής παθαίνει αυτοκινητιστικό ατύχημα και καταλήγει στο σπίτι της Norma Desmond, μιας παλιάς σταρ του κινηματογράφου.

Η Femme fatale, Norma Desmond είναι μια χειριστική γυναίκα, η οποία έμμεσα θα αποκτήσει αυτό που θέλει χωρίς να το εκφράσει ποτέ ξεκάθαρα. Ο Joe συνειδητοποιεί ότι τα πράγματα του όλα είχαν μεταφερθεί στο σπίτι της το επόμενο πρωί με διαταγή της Norma, η οποία από μόνη της πήρε την πρωτοβουλία, ώστε να δεσμεύσει τον Joe να μείνει και να τη βοηθήσει με το σενάριο που η ίδια είχε εκπονήσει. Ο Joe ξεκίνησε ως συνεργάτης της, αλλά όπως είδαμε καταλήγει εραστής επί πληρωμή (ζιγκολό), που αφήνει τα όνειρα του σε δεύτερη μοίρα εξαιτίας της Νόρμα, η οποία θα τον εμποδίσει να απελευθερωθεί από εκείνη και θα τον σκοτώσει τελικά όταν συνειδητοποιεί ότι εκείνος θα την παρατήσει. Η Νόρμα, σαν χαρακτήρας θα λέγαμε πως είναι ναρκισσίστρια (παντού στο σπίτι βλέπουμε φωτογραφίες της), πολύ αλαζονική και φιλόδοξη. Όταν κάποια στιγμή ο Τζο λέει ότι εμφανίζεται πάρα πολύ στη σκηνή και θέλει να την απομακρύνει, αρχίζει να τον αμφισβητεί. Κάθε μέρα λαμβάνει πολλές

επιστολές και λέει ότι οι οπαδοί της θέλουν τη φωτογραφία της, αλλά στην πραγματικότητα τα γράμματα γράφει ο Max (ο μπάτλερ και πρώην σύζυγός της). Στο σπίτι της έχει αίθουσα θεάτρου και απολαμβάνει πολύ να παρακολουθεί τις δικές της ταινίες. Θέλει να είναι ένα αστέρι για πάντα, αλλά στο τέλος τρελαίνεται από την υπέρμετρη ματαιοδοξία της. Τα ρούχα της Norma είναι πάντα σε σκούρο χρώμα και κυρίως μαύρο. Η επιλογή του μαύρου για παράδειγμα ίσως φανερώνει και τον σκοτεινό και αδιευκρίνιστο χαρακτήρα της. Τα περίεργα αξεσουάρ όπως εκείνο με το οποίο κρατάει το τσιγάρο, τα έντονα γυαλιά και τα εντυπωσιακά φορέματα συμβάλλουν στην ανάδειξη της γυναίκας αράχνης. Τα μακριά νύχια και οι αργές κινήσεις των δαχτύλων, παραπέμπουν σε αράχνη που στήνει τον ιστό της γύρω από το θήραμά της.

Το σπίτι της Norma, θυμίζει περισσότερο μαυσωλείο και αποπνέει κάτι αρρωστημένο και αφύσικό, όπως προκύπτει από την εικόνα αλλά και από τα λόγια του αφηγητή της ιστορίας: *«Πολύ ζεστό περιβάλλον...Τα σπασμένα της νεύρα, ο Μαξ, ο ψόφιος πίθηκος στον πάνω όροφο κι ο άνεμος που φυσούσε μέσα από κείνο το όργανο κάθε λίγο. Λίγο αργότερα, η κωμωδία αποκορυφώθηκε, όταν ήρθε ο τύπος με το παιδικό φέρετρο. Τα πάντα έγιναν με πολύ ευλάβεια».*

Στο σπίτι βλέπουμε παντού φωτογραφίες της, κυριολεκτικά να πλημμυρίζουν τον χώρο. Η Νόρμα ζει απομονωμένη με τον νυν μπάτλερ και πρώην σύντροφό της, σαν μια οικογένεια με υποκατάστατο παιδιού, τον νεκρό πλέον χιμπατζή. Το μοτίβο της μη φυσιολογικής οικογένειας είναι ένα ακόμη χαρακτηριστικό του φιλμ νουάρ που εντοπίζεται στην παρούσα ταινία, όπως και η γυναίκα αράχνη που είναι χειριστική και επικίνδυνη. Βέβαια, υπάρχει και το καλό πρότυπο γυναίκας που αντιπροσωπεύει την εικόνα μιας φυσιολογικής σχέσης και ενός ρομαντικού προτύπου. Από την άλλη πλευρά, η Νόρμα ζει στο παρελθόν, τρέφεται από αυτό και καθετί καινούργιο φαίνεται τρομακτικό για εκείνη. Ζει προστατευμένη μέσα στο «παγωμένο κάστρο» της, γιατί εκεί νιώθει υπαρκτή και σημαντική. Για τον εξωτερικό κόσμο είναι μια ξεχασμένη σταρ του βωβού κινηματογράφου κι αυτό δε μπορεί να το αποδεχτεί.

«Κάπου σας ξέρω εσάς. Έξω, γιατί θα φέρω τον υπηρέτη μου! Η Νόρμα Ντέσμοντ. Ήσαστε μεγάλο όνομα στο βουβό κινηματογράφο. Εγώ είμαι ακόμα μεγάλο όνομα. Ο κινηματογράφος όμως μίκρυνε».

Η ταινία περιέχει επίσης έντονα το γερμανικό-εξπρεσιονιστικό στοιχείο λόγου χάρη, η λοξή κατακόρυφη και οριζόντια γραμμή, για παράδειγμα στο σπίτι της Norma. Εκτός από τον φωτισμό και τη σκιά, το σκηνικό της ταινίας είναι επίσης ένα σημαντικό

χαρακτηριστικό του φιλμ νουάρ. Το σαλόνι όπου η Norma χορεύει για να διασκεδάσει τον Joe, η κρεβατοκάμαρα της Norma και του Joe, η αίθουσα χορού και ο τόπος όπου η Norma γράφει το σενάριό της, όλοι αυτοί οι χώροι είναι ελάχιστα φωτισμένοι εσωτερικοί χώροι με πολύ συμφόρηση. Ο φωτισμός και το σκηνικό συμβάλλουν στην ανάδειξη ενός χαρακτήρα που ασφυκτιεί από τη ζωή του. Ένα άλλο παράδειγμα είναι στο γκαράζ, όταν ο Joe συνειδητοποιεί ότι ο Max τον ακολουθεί και τον περιμένει να επιστρέψει από έξω, ο υψηλής αντίθεσης φωτισμός σε εκείνη τη σκηνή που δημιουργεί έντονη σκιά, καλύπτει σχεδόν το μισό πρόσωπο του Max, θέλοντας ίσως να αναδείξει τη σκοτεινή του πλευρά.

Η αφήγηση των ιστοριών του φιλμ νουάρ χαρακτηρίζεται συνήθως ως συγκεχυμένη και συνεπάγεται κατά κόρον τη χρήση flash back και voice over. Ο αφηγητής, είναι ο νεκρός πρωταγωνιστής στην πισίνα που διηγείται τη δική του ιστορία και περιγράφει το πώς και γιατί πεθαίνει. Εκτός από αυτό, λέει επίσης αυτή την ιστορία της παγίδευσης, της απληστίας και της εξαπάτησης, ενώ είναι νεκρός. Ο ίδιος ο πρωταγωνιστής είναι αυτός που βοηθάει το κοινό να μάθει την αλήθεια πίσω από αυτό το συμβάν.

Η Sunset Boulevard χρησιμοποιεί πολύ φωτισμό υψηλής αντίθεσης που είναι γνωστός και ως φωτισμός χαμηλού φωτισμού, για παράδειγμα στο σπίτι της Norma, ο φωτισμός είναι χαμηλός και λόγω αυτού του φωτισμού, δημιουργεί σκούρες σκιές που είναι επίσης ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του νουάρ. Τα πρόσωπα της ταινίας απαντούν στα χαρακτηριστικά των πρωταγωνιστών των φιλμ νουάρ ταινιών, λόγω χάρη η γυναίκα αράχνη, που είναι αδίστακτη, σαγηνευτική και επικίνδυνη και ο άντρας-θύμα που από σεναριογράφος καταλήγει ζιγκολό, δηλαδή ένας αντιήρωας. Το υγιές ρομαντικό στοιχείο έχει δευτερεύοντα ρόλο γιατί παρέδωσε τη θέση του στη νοσηρότητα της σχέσης του Joe και της Νόρμα. Οι πρωταγωνιστές στο νουάρ, στο τέλος τιμωρούνται. Στην παρούσα ταινία, ο αφηγητής δολοφονείται και η γυναίκα αράχνη τρελαίνεται. Στις παρακάτω προτάσεις, θεωρώ πως ο αφηγητής περιγράφει γλαφυρά τον παραλογισμό των συναισθημάτων που γεννά η αποτυχία, η απόρριψη και η αδυναμία αποδοχής της πραγματικότητας. (Barsam, 2010, σ. 86-89)

«Να, λοιπόν, που οι κάμερες άρχισαν τελικά να γυρίζουν. Η ζωή φέρνει απρόσμενα τη λύτρωση. Λυπήθηκε και τη Νόρμα Ντέσμοντ. Το όνειρο στο οποίο αφοσιώθηκε με τόση απόγνωση την τύλιξε οριστικά».



Συμπεράσματα

Αποτελεί τελικά, ο κινηματογράφος αντανάκλαση της πραγματικότητας ή είναι αποκύημα της φαντασίας μας? Η πραγματικότητα είναι η αιτία ή μήπως το αποτέλεσμα; Ο Κίτλερ θα μας έλεγε ότι το μέσο, που στην περίπτωση αυτή είναι το φιλμ νουάρ, κατασκευάζει μια πραγματικότητα και επηρεάζει τις ζωές και τα πρότυπα των ανθρώπων. Στην παρούσα εργασία είδαμε πως το φιλμ νουάρ με όλη αυτή την δυστυχία και την απαισιοδοξία που εσωκλείει δημιουργήθηκε παράλληλα με τον πόλεμο. Τα πρότυπα με τους άντρες στον πόλεμο και τις γυναίκες να αναλαμβάνουν ρόλους και των δύο φύλων ανακατανέμουν τα χαρτιά στην τράπουλα των μέχρι τότε αξιών.

Η γυναίκα γίνεται ανεξάρτητη, γνωρίζει την σεξουαλικότητά της, διεκδικεί, εργάζεται και δεν επικροτείται γι' αυτό, ούτε στην πραγματικότητα εκείνης της εποχής, ούτε στις φιλμ νουάρ ταινίες που έχουν σκοπό να τις εκφοβίζουν απεικονίζοντας την καταστροφή που επέρχεται της «ασύδοτης» ελευθερίας τους. Ποτέ άλλοτε, δεν είχαμε αντικρίσει τη γυναίκα να καθορίζεται από την σεξουαλικότητά της και να αντλεί δύναμη από αυτή. Συνεπώς, οι άντρες πρέπει να την ελέγξουν, ώστε να μην καταστραφούν από αυτήν. Το φιλμ νουάρ τους προειδοποιεί, πως αν δεν καταφέρουν να «δαμάσουν» το ατίθασο πλάσμα που λέγεται γυναίκα, θα έχουν τραγικό τέλος.

Οι οικογένειες στο φιλμ νουάρ, είναι αντί-οικογένειες, είναι διαλυμένες ή τεχνικά πλασμένες οικογένειες που ίσως θέλουν να στιγματίσουν τη γυναίκα ως υπεύθυνη για το αποτέλεσμα αυτό. Ο άντρας στις περισσότερες φιλμ νουάρ ταινίες, είναι το θύμα, εκείνος που παρασύρθηκε, από την γυναίκα μάγισσα-πλανεύτρα και παγιδεύτηκε στο μονοπάτι της αυτοκαταστροφής. Συνολικά όμως, όπως είδαμε και από κάποιες χαρακτηριστικές φιλμ νουάρ ταινίες, οι πρωταγωνιστές είναι τραγικά πρόσωπα, ανήμπορα να καθορίσουν τη ρότα τους, ζώντας σε ένα περιβάλλον απογοήτευσης και αποπνικτικής ατμόσφαιρας. Τα πρόσωπα δεν είναι φυσιολογικοί καθημερινοί άνθρωποι ούτε και οι σχέσεις που δημιουργούν υγιείς. Η απαισιόδοξη και αγωνιώδης διάθεση είναι πανταχού παρούσα στο φιλμ νουάρ και συμπληρώνεται τόσο από τα ερεβώδη σκηνικά όσο και από τον χαμηλό φωτισμό. Από την άλλη οπτική, η κοινωνία βαδίζει παράλληλα με την ανωτέρω περιγραφή. Οι άντρες αισθάνονται ευνοχημένοι από το γεγονός ότι μοιράζονται τον ρόλο που τους κάνει άντρες, δηλαδή εκείνον του

κυνηγού, του κουβαλητή, του προστάτη της οικογένειας κλπ. Η γυναίκα δεν είναι πια παθητική, ούτε έρμαιο της πρωτοβουλίας του άντρα. Αντιθέτως, η γυναίκα διεκδικεί, φλερτάρει, απατά και προδίδει ανάλογα με αυτό που προστάζει η σεξουαλικότητα και η φιλοδοξία της.

Η ιδέα όμως, ότι ο κόσμος βαδίζει με αυτά τα πρότυπα μου φαίνεται απόλυτη και κυνική. «*Η κότα έκανε το αυγό ή το αυγό την κότα*»; Ο κόσμος του κινηματογράφου κι εκείνος της καθημερινής ζωής θεωρώ ότι αλληλοσυμπληρώνονται. Κατά κάποιο τρόπο είναι σαν να προσπαθούμε να συμπληρώσουμε ένα παζλ κι όποιο κομμάτι λείπει από την θνητή ζωή μας, δημιουργείται σαν αντικλείδι στον κόσμο της «φαντασίας» που ενσαρκώνει ο κινηματογράφος και γνωρίζει πως να καταδύει στα βάθη του ασυνειδήτου. Το σκοτάδι κι η άγνοια για το ασυνείδητο μας, αναπαρίσταται στο φιλμ νουάρ, γι' αυτό κι αντιδρούμε καμιά φορά με απέχθεια απέναντι στα γεγονότα που αφηγείται. Το φιλμ νουάρ ίσως είναι το πρώτο είδος που έφερε στο προσκήνιο τον σκοτεινό μας εαυτό, τα ελαττώματα μας, τις αδυναμίες μας, που μια ζωή δεξιολογικά προσπαθούμε να συγκαλύψουμε. Αξίζει να σημειωθεί, μια φράση του Φουκώ πως «όπου υπάρχει εξουσία, υπάρχει και αντίσταση» κι αυτό φρονώ πως έπραξαν οι γυναίκες διεκδικώντας την ψήφο, την ανεξαρτησία και την ελευθερία τους, ενάντια σε μια προπαγάνδα που ίσως ενσάρκωνε το φιλμ νουάρ για την χειραγώγησή τους.

Η πρόταση λοιπόν που υποστηρίζω, είναι ότι το φιλμ νουάρ μπορεί επίσης να θεωρηθεί ως μια κοσμοθεωρία που προκύπτει από το θάνατο του Θεού. Το φιλμ νουάρ γεννήθηκε όπως είδαμε, από τις στάχτες του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και των θρυμματισμένων ονείρων ανθρώπων που πίστεψαν στην πρόοδο, στον ρομαντισμό, στην αλήθεια, σε ένα καλύτερο αύριο που όμως δεν ήρθε ποτέ. Η μεταπολεμική ατμόσφαιρα ήταν αποπνικτική. Ο θάνατος του θεού, συμβαδίζει με την κατάρρευση και την απομυθοποίηση κάποιων παγιωμένων απόψεων που όμως στερέωναν ολόκληρες γενιές (Χριστιανισμός, Πλατωνισμός). Ωστόσο, το πέραςμα του πολέμου ανέτρεψε τα δεδομένα και έσβησε τυχόν ψευδαισθήσεις που ενσταλάχτηκαν από θρησκείες και δυτικές φιλοσοφίες. Ο πόλεμος ρίζωσε βαθιά μέσα μας, τη μοναξιά και αναλωσιμότητα μας. Μας δίδαξε ωστόσο ότι στρεφόμενοι στον εαυτό μας μπορούμε να δημιουργήσουμε την ουσία μας (υπαρξισμός) και να καθορίσουμε την πορεία μας σε σημαντικό βαθμό. Η ανεξαρτησία και η βούληση κοστίζει ακριβά. Το φιλμ νουάρ μπορεί να είναι εν μέρει μη προοδευτικό, γιατί θέλει να «φυλακίσει» τις γυναίκες μες στο σπίτι αλλά από την άλλη πλευρά ίσως, επιδιώκει να μας διδάξει πως η ζωή για να

βιωθεί σύμφωνα με τα θέλω κι όχι με τα πρέπει, απαιτεί ρίσκο. Το φιλμ νουάρ φύσει απαισιόδοξο, επιτρέπει ποικίλες ερμηνείες κι αυτό μάλλον δείχνει πως και στην «καμένη γη, ζωή μπορεί να αναπτυχθεί». Όλοι χαμένοι βγαίνουν από τη ζωή, αφού κανένας δεν κερδίζει το στοίχημα με τον θάνατο. Εντούτοις, ο «τολμών νικά» κι αξίζει κανείς να καταστραφεί από τις προσωπικές επιλογές του. Η άποψη που θέλει τον έρωτα ως ένα άνισο παιχνίδι εξουσίας από το οποίο κανένας δεν βγαίνει νικητής, στο φιλμ νουάρ υλοποιείται. Το φιλμ νουάρ απεικονίζοντας την υπερβολή (γυναίκα εκδικητής, άντρας θύμα) μας διδάσκει το μέτρο που συνάδει με το υγιές κι όχι με τη νοσηρότητα που προβάλλει η ατμόσφαιρα του συγκεκριμένου είδους. Ο έρωτας άλλωστε δεν έχει μέτρο, ούτε ζυγαριά παρά μόνο μόνο θύτες και θύματα. Τα πρότυπα έρωτα του νουάρ είναι αποτυχημένα, νοσηρά και παθιασμένα.

Συλλήβδην, κατά την προσωπική μου γνώμη τα κινηματογραφικά πρότυπα, που προβάλλονται μέσα από το φιλμ νουάρ που μελετήσαμε, δεν μας καθορίζουν αλλά συμβάλλουν στον αναπροσδιορισμό μας, γιατί βρίσκονται συνεχώς σε μια εποικοδομητική αλληλεπίδραση με το φαντασιακό (ως μέρος του ασυνειδήτου) και το συνειδησιακό μας πεδίο.



ΠΗΓΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Βαλούκος, Σ. (2004). *Ιστορία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Barsam, R. & Mohanan, D. (2010). *“Film Noir” Looking At Movies An Introduction to Film Third Edition*, London: W. W. Norton & Company Ltd.
- Boozer, J. (1999). “The Lethal Femme Fatale in the Noir Tradition,” *Journal of Film and Video* (1999-2000). USA: University Film and Video Association.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2011). *Ιστορία του Κινηματογράφου*. Αθήνα: Πατάκης.
- Conard, T. M. (2005). *The Philosophy of Film Noir*. USA: University Press of Kentucky.
- Copjec, J. (1993). *Shades of Noir: A Reader*. London: Verso.
- Damico, J. (1986). “*Film Noir: A Modest Proposal*,” in *Film Noir Reader*, ed. Alain Silver and James Ursini New York: Limelight.
- Denisoff, D. (2004). *Sexual Visuality from Literature to Film, 1850-1950*. Basingstoke: Palgrave.
- Dyer, R. (1995). *The matter of images: essays on representations*. Routledge. London.
- Fearing, F. (1947) *Psychology and the Films*. Source: *Hollywood Quarterly*, Vol. 2, No. 2. California: University of California Press.
- Gehring, D. W. (1988). *Handbook of American Film Genres*. New York: Greenwood Press.
- Kaplan, E. A. (1983). *Women & Film Both Sides of the Camera*. London: Routledge.
- Kaplan, E. A. (1998). *Woman in Film Noir*. London: British Film Institute.
- Kaplan, E. Ann. Ed. (1998). *Women in Film Noir*. London: BFI.
- Kittler, F. (2005). *Γραμμόφωνο, Κινηματογράφος, Γραφομηχανή, μτφρ. Τούλα Σιετή*. Αθήνα: Νήσος
- Kubie, S. L. (1947), *Psychiatry and the Films*. Source: *Hollywood Quarterly*, California: University of California Press.

- Luhr, W. (2012). *Film Noir*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Metz, C. (2007). *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος. Το Φαντασιακό Σημείον*, μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης & Φώτης Σιατίτσα. Αθήνα: Πλέθρον.
- Naremore, J. (1998). *More than Night (Film Noir In Its Contexts)*. London: University of California Press Ltd.
- Nietzsche, F. (1976). *Twilight of the idols, in the portable Nietzsche*, ed. Walter Kaufmann. New York: Penguin.
- Nietzsche, F. (2012). *On truth and lies in a nonmoral sense*. Chicago: Aristeus Books.
- Palmer, B. R. (1994). *Hollywood's dark cinema: the American film noir*. New York: Twayne Publishers.
- Silver, A. (1999). *Film Noir Reader 2*. New York: Limelight Editions.
- Harvey, S. (1978). "Woman's place: the absent family in film noir" in E. Ann Kaplan (ed) *Women in Film Noir*. London: British Film Institute.
- Tuska, J. (1984). *Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective*. Westport, CT. Chichester: Greenwood Press.
- Ursini, J. & Mainon, D. (2009). *Femme Fatale: Cinema's Most Unforgettable Lethal Ladies*. Milwaukee: Colorcraft Ltd.
- Walsh, S. A. (1984). *Women's Film and Female Experience: 1940-1950*. USA: Praeger Publishers.
- Wheeler, W. Dixon. (2009). *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. Edinburgh: Edinburgh University Press.